

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
(CRIIA)

Publications du GRECUN

*Pouvoirs, identités, résistances
dans les arts visuels chiliens
du XIX^e au XXI^e siècle*

Vol. IV

*Michèle Arrué, Alvar De La Llosa,
Enrique Fernández Domingo, Nathalie Jammet-Arias*

Université Paris Nanterre
2016

© 2018, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines

N° ISBN : 978-2-85901-038-6

Diffusion :
Université Paris Nanterre
Bâtiment A – bureau 321
200, Avenue de la République
92001 Nanterre Cedex

Télécopie : 01.40.97 72 98
e-mail : tgiotmik@parisnanterre.fr

Illustration :
Mural commémoratif, USACH, Santiago du Chili. Cliché A. de la Llosa.

Sommaire

Catherine Heymann

In memoriam

M. Arrué, A. De La Llosa, E. Fernández Domingo, N. Jammet-Arias

Introduction7

DOSSIER : POUVOIRS, IDENTITÉS, RÉSTANCES DANS LES ARTS VISUELS CHILIENS DU XIX^e AU XXI^e SIECLE

Image et pouvoir

Hernán Venegas Valdebenito

El cine documental en Chile: de la representación de los márgenes sociales a la centralidad de lo popular, 1950-197323

Olga Lobo Carballo

De silencios y miradas perplejas: memoria y subjetividad en el documental chileno contemporáneo. Análisis de La ciudad de los fotógrafos de Sebastián Moreno y Reinalda del Carmen, mi mamá y yo de Lorena Giachino39

Michèle Arrue

El eco de las canciones d'Antonia Rossi (2010) ou la voix exilée55

Stéphanie Decante

NO, de Pablo Larraín (2012) en el contexto cinematográfico chileno67

Élodie Giraudier

Les campagnes présidentielles chiliennes de 1958 à 1970 vues par les caricatures de Topaze81

Irene Depetris Chauvin

Mapas del océano. Desplazamiento, imaginación y afecto en De latitudes en portrait de Enrique Ramírez.....101

Du Chili au monde : histoire nationale et images de guerre

Enrique Fernández Domingo

Estatuas de los "grandes hombres" de la patria o el uso político del pasado en el espacio público de Santiago de Chile (1856-1935).....117

Nathalie Jammet-Arias	
<i>Au-delà des Andes, l'oubli ? Politiques de mémoire et monuments commémoratifs des victimes de la dictature au Chili.....</i>	141
Jérôme Louis	
<i>L'imagerie de la Guerre du Pacifique (1879-1884) : l'affirmation de valeurs nationales ?</i>	155
Alvar De La Llosa	
<i>La exposición de Violeta Parra en el marco de las relaciones culturales chileno-francesas entre 1960 y 1965.....</i>	181
 <i>Mots et spectacle</i>	
Benoît Santini	
<i>La poésie visuelle chilienne de 1973 à nos jours : création et subversion.....</i>	197
Mirian Pino	
<i>La efímera vulgata (2012), de Enrique Lihn y Luis Poirot: la doble mirada de un texto</i>	207
 VARIA	
Alexis Medina	
<i>El ferrocarril transandino como instrumento de la construcción nacional en el Ecuador, 1862-1908.....</i>	219
Dalila Chine Lehmann	
<i>Il n'y a pas d'amour sans actes d'amour. Cérémonies civiques et intériorisation du sentiment patriotique dans les écoles primaires mexicaines.....</i>	237
Julio Pérez Serrano & Alejandro Román Antequera	
<i>El control de la población en un imperio en declive: Filipinas bajo el dominio español en el siglo XIX.....</i>	251

In memoriam

CE NUMERO est publié alors que Thomas Gomez, le fondateur de la présente collection, n'est plus. Le 12 octobre 2001, il avait fondé le GRECUN – groupe de recherche École, Culture et Nation – dont l'objet était d'étudier le rôle de l'institution scolaire et universitaire dans les mondes ibérique, ibéro-américain et méditerranéen. Témoinnant de la fécondité de cet axe de recherche, une collection qui portait le nom du groupe vit le jour. Entre 2005 et 2011, deux forts volumes furent publiés (*École, culture et nation*), qui réunissaient les articles de chercheurs provenant de différents domaines des sciences humaines.

En novembre 2015, Thomas Gomez était au Chili, en tant que professeur invité par l'université de Valparaíso. Il devait y donner des conférences sur l'histoire coloniale de la Nouvelle Grenade et participer à un atelier de travail, organisé par la *Carrera de Pedagogía en Historia y Ciencias Sociales*. Il avait le Chili et la Colombie au cœur.

C'est dire si le présent volume, fruit d'un colloque international organisé par les universités de Paris 8 et de Paris Nanterre en décembre 2015, sur « Pouvoirs, identités, résistances dans les arts visuels chiliens du XIX^e au XXI^e siècle », a une résonance particulière.

Puisse ce numéro faire son chemin et être un de ces ponts que Thomas affectionnait tant.

Catherine HEYMANN

Introduction

DÉPENDANTE DES PRODUCTIONS religieuses des régions plus riches et du contrôle administratif de la vice-royauté du Pérou ou du Haut-Pérou (Bolivie), la capitainerie du Chili ne connaît la naissance d'une expression artistique propre que bien après son indépendance. Il faut en effet attendre des périodes de surplus économique qui vont de pair avec l'essor des contacts avec l'Europe, pour que la bourgeoisie chilienne s'intéresse au développement des Arts dans son pays, par le biais de l'importation de méthodes d'enseignement artistique d'origine italienne ou française et l'arrivée de personnalités comme le maître péruvien Gil de Castro y Morales qui va exceller dans l'art du portrait des nouvelles élites (militaires, ecclésiastiques et membres de la grande bourgeoisie fortunée). L'arrivée en 1843 du Bordelais Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, formé à Paris et ancien pensionnaire de la Villa Médicis, répond à l'invitation officielle du président Bulnes qui le charge de la création et de la direction d'une école de dessin et de peinture. Les fonds manquant, le projet officiel avorte, mais pendant onze ans Monvoisin est le portraitiste de la nouvelle aristocratie chilienne qui montre son engouement pour le mode de représentation moderne en accord avec les canons européens alors en vogue, entre classicisme et romantisme. La peinture de type coloniale est désormais détrônée, et Monvoisin forme les premiers peintres authentiquement chiliens, tel Francisco Javier Mandiola, ou fédère le contact entre les peintres voyageurs, des Européens, comme Juan Mauricio Rugendas ou la Française Procesa Sarmiento Albarracín de Lenoir, qui, résidant en Argentine, passent les Andes pour connaître la nouveauté, et des Argentins, tels Gregorio de Torres, Gregorio Mira, José Luis Borgoño et Benjamín Franklin Rawson.

Dès lors, les institutions propices à la conservation et à la présentation des Arts se succèdent, l'Université du Chili est créée en 1842, le Conservatoire national de Musique en 1850. L'État intervient pour rendre possible la création, en 1849, de la première Académie de Peinture, l'octroi de bourses, la

fondation, en 1854, de l'Académie de Sculpture, et l'organisation des premières expositions d'art national et international, parmi lesquelles le premier Salon officiel de 1887. Le succès étant au rendez-vous, Pedro Lira obtient le financement nécessaire à la construction d'un édifice exclusivement consacré à la présentation d'œuvres sculptées et peintes. En 1885, le Partenón de la Quinta Normal est édifié.

La critique d'Art peut désormais voir le jour. Elle prend la forme de notes de presse dans les colonnes des journaux ou des revues culturelles comme *La Revista de Artes y Letras* (1884) ou *Taller Ilustrado* (1885-1889) qui défendent l'idée de la création d'un *art national*. Au début du XX^e siècle, la critique se structure autour de « chroniques artistiques » publiées régulièrement dans le quotidien *El Mercurio*, la *Revista Zig-Zag*, la revue *Selecta* (1909-1912) et le *Diario Ilustrado* (1902-1927) ; sans grande rigueur conceptuelle, mais comptant avec la participation d'écrivains et d'intellectuels – Nathanael Yáñez Silva, Manuel Magallanes Moure, Pedro Prado –, d'artistes et d'académiciens – Juan Francisco González, Ricardo Richon-Brunet, Joaquín Díaz Garcé – défenseurs d'un art académique lié aux modèles européens¹.

Dans les années 1920-1930, l'influence des avant-gardes européennes entraîne un renouveau de la critique d'art grâce à des figures comme Vicente Huidobro, Jean Emar et ses « Notas de Arte », dans le journal *La Nación* (1923-1925), ou Antonio Romera. Une nouvelle génération d'artistes et de critiques combattent le conservatisme des modèles académiques qui prévalent dans les arts chiliens du début du siècle, créant de la sorte les fondements d'une critique d'art analytique structurée par un ensemble théorique-conceptuel des arts visuels chiliens².

Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, les arts visuels chiliens sont à la recherche de nouvelles expressions plastiques. Les artistes s'impliquent de plus en plus dans le contexte sociopolitique de leur époque. Ces deux tendances constituent le cœur des débats théoriques et de la pratique artistique. Elles réussissent, parfois, à cohabiter et se complètent dans le développement et l'élaboration technique des productions artistiques.

Les années 50 sont marquées par le développement de l'Atelier de musique électronique à l'université du Chili, le *Grupo Experimental* introduit le pays dans la Modernité sonore. C'est aussi une période de développement des arts photographiques qui atteignent une renommée internationale. Sergio Larraín reste la figure la plus emblématique par son esprit créateur, et son regard novateur et sans concessions. Mais, conséquence d'une bourgeoisie

¹ Pedro Zamorano, Claudio Cortés, "Pintura chilena a comienzos de siglo: hacia un esbozo de pensamiento crítico", *Revista Aisthesis*, n° 31, 1998, p. 89-107.

² Carla Silva, "Artes Visuales en Chile: una aproximación al campo de su escritura crítica", *Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales*, n° 5, 2015, p. 1-12, <http://www.revistacontenido.com/wp-content/uploads/2015/02/art%C3%ADculo-5-%C2%B7-Carla-Silva.pdf>

endogène, un génie de l'interprétation pianistique comme Claudia Arau est contrainte de venir en Europe pour trouver des conditions propices au développement de sa carrière.

Les arts visuels connaissent une période très prolifique dans les années 1950-1960. La scène artistique est alors marquée par les expositions « De Manet a nuestros días » (1950) et « De Cézanne a Miró » (1962) au Museo de Arte Contemporáneo qui montrent que les regards et les goûts des élites dominantes sont encore marqués par l'hégémonie culturelle européenne. Cependant, la publication du livre d'Antonio Romera *Historia de la Pintura Chilena* (1951), la direction de Luis Oyarzún à la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1954-1963), la publication de revues spécialisées comme la *Revista de Artes de la Facultad de Bellas Artes* et la *Separata de los Anales de la Universidad de Chile*, la création de l'Escuela de Arte de la Universidad Católica en 1959, l'édition, à partir de 1966, de la *Revista Aisthesis* et l'apparition d'une nouvelle génération de créateurs autour des Grupo Rectángulo – plus tard Forma y Espacio – et Grupo Signo annoncent l'émergence de courants nationaux plus en accord avec les préoccupations de la Modernité occidentale.

Dans les années 1960, des artistes comme José Balmes, Eduardo Martínez Bonati, Alberto Pérez ou Gracia Barrios proposent un art informel qui adopte et transforme les tendances abstraites et gestuelles développées en Europe et aux États-Unis. L'incorporation progressive des artistes au débat politique fait que nombre d'entre eux mêlent convictions et travail artistique tels José Balmes, Francisco Brugnoli, Patricio Guzmán ou Guillermo Núñez.

1967 est endeuillé par le suicide de Violeta Parra. Mais l'expression du folklore national dont elle a été une des chercheuses les plus assidues restera vivace.

L'épuisement du modèle économique prévalent, la dégradation des termes des échanges commerciaux, la détérioration des conditions de vie au cours des années 50 et 60, l'incapacité des secteurs dominants à mettre en place des conditions de production propres à faciliter l'intégration du Chili au système international des échanges facilitent les mobilisations populaires et provoquent une contestation sociale qui débouche sur une effervescence politique qui n'est pas sans rappeler les années 20 et 30. On assiste alors à un curieux phénomène d'échanges et d'engagements d'intellectuels et d'artistes plasticiens (Roberto Matta) qui rejoignent les secteurs populaires pour intégrer un univers artistique de circonstance dans le cadre de la propagande électorale.

La création des *Brigades Ramona Parra* par les Jeunesses communistes en 1964 qui, par des moyens dérisoires contrebalancés par un enthousiasme populaire sans faille, tentent de contrer la puissante et fortunée machine électorale à l'américaine de la démocrate-chrétienne, marque une étape

importante dans l'essor du muralisme au Chili³. Cantonnées dans un premier temps à l'écriture de slogans dans un temps record, elles proclament et illustrent, après l'élection d'Allende, l'avènement de la nouvelle société. Le muralisme ne se contente pas d'intégrer de nouvelles formes d'expression et de nouvelles solutions et propositions esthétiques, il intègre les acteurs sociaux (travailleurs, artistes engagés, etc.) engagés dans la création d'une nouvelle société. Il bénéficie de l'appui de grands noms des arts visuels chiliens, tels Alejandro « Mono González », Roberto Matta, co-auteur de la vaste fresque « El primer gol el pueblo chileno » (1971) sise dans la piscine municipale de la commune de La Granja. Preuve que le muralisme concentre l'esprit de l'époque, toutes les formations politiques organiseront leurs brigades, avec plus ou moins de bonheur créatif, mais avec toujours moins de capacité d'occupation de l'espace politique urbain. Le parti socialiste (*Brigada Inti Peredo* et *Brigada Elmo Catalán* (1969), la Démocratie chrétienne (*Brigada Hernán Mery*) et même le groupe fasciste *Patria y Libertad* (*Brigada Rolando Matus*) organisent leurs groupes d'agit-prop⁴.

La victoire de l'Unité populaire suscite l'enthousiasme de très nombreux artistes et donne naissance à la création de nouveaux espaces culturels. Dès 1970, à l'initiative du peintre Guillermo Núñez, la campagne « El pueblo tiene arte con Allende » permet l'exposition de sérigraphies de quarante artistes dans quatre-vingt lieux au Chili. L'objectif est de permettre aux travailleurs d'accéder à l'Art, « el arte debe llegar al pueblo » affirme Salvador Allende. Les initiatives ne manquent pas. La tente installée dans le *Parque forestal*, face à l'École des Beaux-Arts met l'art à la portée du plus grand nombre. Dans le même temps, le *Tren popular de la cultura*, dans lequel sont montés plus de soixante artistes de différents domaines, est un autre exemple de la diffusion de la culture qui désormais doit être mise à la portée de tous et non réservée à une élite économique qui se permet de privatiser l'art dans un but trop souvent spéculatif et non esthétique. En ce sens – et muralisme oblige –, les artistes chiliens renouvellent la proposition des muralistes révolutionnaires mexicains du début du siècle. Ce train de la culture a parcouru plus de mille kilomètres au Sud de Santiago entre le 15 janvier et le 16 février 1971 et a traversé des territoires éloignés des centres culturels importants du centre du pays. Cette même année, la rencontre d'intellectuels à Santiago aboutit à la fondation, à l'initiative de l'Espagnol José María Moreno Galván, du musée de la Solidarité.

Les années 60-70 sont marquées par le renouveau du cinéma, la création de la Escuela de Arte cinematográficas y televisión de l'Université du Chili, l'explosion de la Canción de Protesta, la réactivation du folklore national

³ Eduardo Castillo Spinoza, *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago, Ocho libros, 2010 et Patricio Cleary, «Cómo nació la pintura mural política en Chile», *Aruccaria de Chile* (42), Madrid, Ediciones Michay, 1988.

⁴ Alvar de la Llosa, *Mobilisations sociales et effervescences révolutionnaires dans le Cône Sud, 1964-1976*, Neuilly, Atlande, 2015, p. 407-416.

(V. Jara, Quilapayún et Inti Illimani) contestataire mais aussi nationaliste (Los Quincheros). Les arts populaires ne sont pas en reste avec le développement des *arpilleras*. Et bien des pages devraient être consacrées à la révolution que supposèrent, par la qualité de leur catalogue et leur esprit de distribution populaire, les éditions Quimantú.

Le coup d'État de 1973 provoque l'exil, la prison voire la disparition de nombreux artistes chiliens. Beaucoup d'institutions étatiques et universitaires liées aux arts visuels sont démantelées. Dans un premier temps, la dictature réduit la production artistique au néant. Vers 1977, après la phase la plus brutale de la répression, un mouvement de réflexion formé, entre autres, par Gonzalo Díaz Cuevas, Eduardo Garreaud, Roser Bru et Eugenio Dittborn propose un travail plus critique et théorique dans le domaine des arts visuels chiliens. Les artistes sont contraints de réélaborer leur propre discours à partir d'une logique de résistance comme tel est le cas du Colectivo Acciones de Arte (CADA) ou d'artistes comme Alfredo Jaar qui tentent de fusionner l'œuvre avec l'action théorique et critique.

Cependant, à la fin des années 1970, la production d'une partie des artistes chiliens, même s'ils continuent à garder une démarche critique et d'opposition face au régime dictatorial, laisse de côté les logiques de simple résistance en faveur de formes nouvelles d'expressions plus directes, comme l'occupation de l'espace public et la transmission du message artistique à travers l'utilisation de l'image et la technologie. Des artistes comme Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Catalina Parra, Alfredo Jaar, Francisco Copello, Juan Domingo Dávila, Carlos Altamirano ou Juan Downey proposent l'utilisation d'un langage cryptique et complexe et une rénovation de la critique d'art. L'activité artistique de cette *Escena de Avanzada*⁵ montre les nouveaux chemins empruntés par l'art chilien de cette période provoquant au sein des arts visuels le développement de l'art conceptuel, l'utilisation des nouvelles technologies, la photographie, la *performance*, le *land art*, le *body art*, le *happening* et un « retour au cadre » suggéré par des peintres comme Samy Benmayor ou Bororo.

Dans ce contexte, la critique d'art, l'écriture de son histoire et la réflexion autour des problèmes esthétiques et théoriques se développent à partir des années 1980. Dans le champ de la critique et des études sur les arts visuels chiliens nous pouvons citer Nelly Richard, fondatrice de la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008), le groupe de la Universidad de Chile, avec Luis Oyarzún, Jorge Elliott, Ricardo Bindis, et les membres de la Universidad Católica avec Isabel Cruz, Gaspar Galaz, Milan Ivelic⁶, Enrique Solanich et

⁵ Nelly Richard est la première à utiliser l'expression *Escena de Avanzada* dans son livre *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago, FLACSO, 1987.

⁶ Gaspar Galaz, Milan Ivelic, *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*, Valparaíso, Eds. Universitarias de Valparaíso, 1981 ; Gaspar Galaz, Milan Ivelic, *Chile, arte actual*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso,

Justo Pastor Mellado⁷. Ces auteurs proposent des travaux nouveaux sur l'histoire, l'anthropologie et la sociologie de l'art qui s'éloignent du concept classique de l'histoire et de la critique d'art.

L'inclusion de la parole écrite dans les arts visuels a eu un développement parallèle à celui de la poésie visuelle. Bien qu'il y ait des confluences entre artistes et poètes, les différences sont présentes dans l'utilisation du langage écrit dans les créations des uns et des autres. Tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, l'incorporation du langage écrit dans la production des arts visuels chiliens fait partie d'une réflexion sur les mécanismes de référence propres à chaque domaine. Cet intérêt pour l'intégration de l'écriture dans la plastique est fondamental dans le travail d'artistes comme Carlos Montes de Oca, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Gonzalo Díaz ou Arturo Duclós.

De 1990 à nos jours, les arts visuels chiliens ont connu un renouvellement générationnel. Désormais, les artistes tentent d'intégrer le circuit international de l'art contemporain et de faire partie du réseau des galeries d'art qui s'est formé au cours des deux dernières décennies. En 2000, le Musée national des Beaux-Arts organise l'exposition « Chile: 100 Años Artes Visuales »⁸. Cet événement incite à une relecture exhaustive du développement de l'art au Chili entre 1900 et 2000 à travers le choix d'œuvres et d'artistes qui ont marqué l'histoire des arts visuels chiliens. Parallèlement, les ouvrages collectifs sur les arts visuels se multiplient. Citons les publications *Copiar el Edén* (2005) et *Chile Arte Extremo* (2006). À partir des années 2000, la section « Cultura y espectáculo » dans la presse inclut des critiques sur les arts visuels ce qui souligne une tendance à la fusion des deux champs dans une « culture du spectacle ». La critique des arts visuels, l'exploration et la multiplication des pages web ont ouvert un nouvel espace de production et de discussion⁹.

Le septième art apparaît au Chili, en 1896, peu de temps après ses débuts en France en 1895 avec les frères Lumière. Comme ailleurs, au Chili, le cinéma va s'attacher à montrer les spécificités du pays où il se produit. Les films muets des réalisateurs chiliens vont être très influencés par le théâtre national. Le cinéma est immédiatement adopté par les secteurs populaires du pays, alors qu'il génère de la méfiance chez les classes dominantes. On assiste durant la période du muet à une production chilienne nourrie qui côtoie la

2004; Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Luisa Ulibarri, *Intimidados. 20 artistas visuales chilenos*, La Puerta Abierta, Santiago de Chile, 1989; Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Cecilia Valdés, Waldemar Sommer, *Pintura en Chile, 1950-2005: Grandes temas*, Celfincapital, Universidad Finis Terrae, 2005.

⁷ Justo Pastor Mellado, *Escenas locales: historia, política y ficción en la gestión de arte contemporáneo*, Córdoba, Editorial Curatoria Forense, 2015.

⁸ Castillo Ramón, *Chile: 100 Años Artes Visuales (Catálogo de exposición)*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

⁹ Parmi les plateformes virtuelles consacrées à la culture et les arts visuels, nous pouvons citer : *Revista PLUS*, *Escáner Cultural*, le blog de Justo Pastor Mellado, la revue *Artisbocké* et la revue *Arte y Crítica*.

production étasunienne qui remplit les salles qui fleurissent dans l'ensemble du pays tout comme, à partir de 1915, les revues de cinéma¹⁰. L'arrivée du cinéma parlant dans les années 30 suppose des équipements plus sophistiqués et des moyens financiers plus importants, confrontant le cinéma chilien à une abondante production étasunienne qui envahit les salles et façonne le goût du public par les canons de représentation qu'elle véhicule¹¹.

Il faut attendre la fin des années 50, en pleine Guerre froide, pour que se pose la question d'un cinéma chilien, un cinéma qui abandonne les clichés et rend compte du pays réel. 1957 voit la création de l'Instituto Fílmico à la Universidad Católica, et du *Centro de Cine Experimental* à l'université du Chili, créations qui s'accompagnent de l'apparition de nombreux ciné clubs, notamment celui de Viña del Mar en 1962. C'est dans ces laboratoires que surgit un cinéma porté par une génération de jeunes cinéastes (Sergio Bravo, Pedro Chaskel) qui veut rendre compte de la réalité sociale du pays en filmant sur le terrain. Le cinéma documentaire est alors à l'honneur et entre en interlocution avec des films réalisés par d'autres cinéastes lors du premier festival de cinéma latino-américain de Viña del Mar (cinquième festival de cinéma dans cette ville) en 1967. S'y donne en germe ce que l'on nommera le nouveau cinéma chilien (*Nuevo cine chileno*), un cinéma engagé, ancré dans la réalité nationale, en lien avec les films produits par ses voisins sur le continent latino-américain. Ce nouveau cinéma chilien s'incarne dans les œuvres de cinéastes Helvio Soto, Aldo Francia, Miguel Littín, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán. Une production encouragée en 1967 par deux décrets qui favorisent le financement des films.

Un an plus tard, le premier long métrage de Raúl Ruiz *Tres tristes tigre*, puis, en 1969, trois films qui, à l'instar du film de Ruiz, vont marquer la filmographie chilienne. *Caliche Sangriento* de Helvio Soto porte sur l'absurdité de la guerre que se mènent les États-nations. *Valparaíso mi Amor* d'Aldo Francia, tourné en 1966, traite de la pauvreté, tout particulièrement celle des enfants. *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín montre la marginalité rurale et dénonce une justice qui creuse plus encore les inégalités sociales. Ces films, qui rendent visible ce qui n'apparaissait jamais auparavant à l'écran, sont présentés au second festival de cinéma latino-américain de Viña del Mar en 1969, constituant de la sorte un moment fondateur l'histoire du cinéma chilien.

Le gouvernement de l'Unité Populaire, qui remporte les élections en 1970, est appuyé en grande partie par les classes populaires chilienne, celles-là mêmes qui sont le cœur des films du nouveau cinéma chilien : un cinéma engagé, en faveur des laissés pour compte de la société chilienne et opposé à

¹⁰ *Cine Gaceta* y *Chile cinematográfico* notamment.

¹¹ Pour cette longue période, on peut consulter Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago, LOM, 2010.

l'impérialisme étasunien comme en témoigne, peu avant l'arrivée d'Allende à la Moneda, le manifeste que rédigent les cinéastes qui soutiennent l'Unité Populaire et son programme et désirent mettre le cinéma au service du combat pour une société plus juste.

Chile Films, institution nationale du cinéma, créée en 1942, passe alors sous la direction de Miguel Littín. Conjointement aux écoles de cinéma présentes dans les universités du pays, cette institution fait participer le cinéma à la construction du socialisme, horizon que s'est fixé l'Unité Populaire. Toutefois, si l'accent est mis sur les documentaires, peu sont distribués et montrés en salle. La plupart sont projetés dans les quartiers populaires, les *cordones industriales*, pendant cette période des 1000 jours de l'UP.

Parmi les films sortis pendant l'Unité Populaire, citons *Voto + fusil* d'Helvio Soto (1971), d'Aldo Francia *Ya no basta con rezar* (1972), de Patricio Guzmán le documentaire *El Primer Año* qui porte sur la première année du gouvernement de Salvador Allende. Raúl Ruiz est également très actif durant cette période : *Nadie dijo nada* (1971), *La Expropiación* (1973), *El Realismo Socialista* (1973), ou encore *Abora te vamos a llamar hermano* (1971), *Los minutereros* (1972), *Poesía Popular: La Teoría y la Práctica* (1972), *Nueva Canción Chilena* (1973), *Abastecimientos* (1973).

D'autres films commencés sous l'UP seront finis en exil, parfois longtemps après la fin du tournage. C'est le cas du film d'Helvio Soto *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), de *Palomita blanca* de Raúl Ruiz (1973/1992), de *La Tierra Prometida* de Miguel Littín qui devait sortir courant septembre 1973 et qui attendra dix-huit ans avant d'être présenté devant un public chilien. Enfin, monument du documentaire, *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán dont les bobines sortiront clandestinement du pays, et qui est monté dans les studios de l'ICAIC à Cuba entre 1975 et 1979.

La dictature qui s'installe au Chili (1973-1990) affecte de façon très brutale le cinéma chilien. Dès les premières heures du coup d'État, le 11 septembre 1973, comme c'est le cas pour de nombreux lieux d'expression culturelle, l'armée saccage les locaux de Chile Films. La production qui s'y trouvait, de nombreux films tournés durant l'Unité Populaire mais aussi des films des années 40, est détruite. Le patrimoine national est sérieusement affecté. La dictature fait du cinéma chilien un cinéma de l'exil. Avec l'appui des pays d'accueil, les cinéastes exilés vont poursuivre leur travail centré le plus souvent sur le Chili, formant – cas rare dans l'histoire du cinéma – une diaspora de cinéastes. On compte 178 films tournés dans les dix ans qui suivent le coup d'État, pour la plupart des documentaires, si on omet une trentaine de films tournés par Raúl Ruiz qui ne portent qu'en partie sur le Chili. Citons notamment son *Diálogo de exiliados* (1974), tourné en France, qui, par sa dimension humoristique, se démarque des autres films de ses compatriotes.

Durant les premières années de la dictature la production cinématographique au Chili même est pratiquement inexistante. La télévision et la publicité deviennent pour les cinéastes qui ne quittent pas le pays la seule

source de revenu à un moment où, au tournant des années 80, la vidéo fait son apparition et connaît en raison de ses caractéristiques moins onéreuses une diffusion rapide. De cette période citons le travail de Silvio Caoizzi qui traite des thèmes engagés de façon détournée : *Julio comienza en Julio* (1979) qui se situe en 1920 sur le domaine d'un très grand propriétaire foncier et *La luna en el espejo* commencé fin 1984 et qui sortira en 1990 où l'on voit un militaire alité qui surveille les agissements de son fils à travers tous les miroirs de sa maison. Pour le documentaire, citons l'œuvre d'Ignacio Agüero sur les disparus de Lonquén, *No olvidar* (1974-1982) ou *Chile no invoco tu nombre en vano* (1983) du collectif ciné-ojo. Revenus de l'exil, Pablo Perelman tourne *Imagen latente* (1987) tandis que Pedro Chaskel produit des courts métrages avec Pablo Salas, *Somos +* (1985) et *Por la vida* (1987) qui rendent compte de la résistance au Chili durant la dictature.

Après la fin de la dictature, en 1990, dans un contexte politique où l'oubli des crimes commis par la dictature et l'impunité vont prévaloir, une génération de cinéastes qui a vécu le coup d'État et la répression s'attache à attester les faits en tournant des documentaires où une large place est faite au témoignage des victimes. C'est le cas de Patricio Guzmán qui, au fil des ans, les insérera dans des scénarios de plus en plus complexes : *Chile la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001), *Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015). Toujours pour témoigner de l'horreur vécue en dictature, Carmen Luz Parrot tourne *Estadio nacional* (2002) qui porte sur le plus grand stade du Chili transformé pendant deux mois après le coup d'État en centre de détention et de torture. Sebastián Moreno tourne *La Ciudad de los fotógrafos* (2006) où il est question de l'engagement et du rôle des photographes pendant la dictature. Le film d'Ignacio Agüero, *El diario de Agustín* (2008) porte sur le soutien apporté par la presse, en l'occurrence *El Mercurio*, aux partisans du coup d'État militaire. Claudia Barril et Sebastián Moreno dans *Habeas corpus* (2015), montre la place occupée par la *Vicaría de la solidaridad*, organisme dépendant de l'église, qui lutte aux côtés des familles des personnes arrêtées et disparues. La cinéaste Mónica Castillo occupe une place non négligeable avec *La flaca Alejandra : Recuerdos de la muerte* (1994), *Calle Santa Fé* (2007). Certains cinéastes s'attacheront également à étudier le camp pinochétiste, telle Marcela Said avec *I love Pinochet* (2001) et *El mocito* (2010).

À cette génération de cinéastes suit celle née bien souvent en exil et qui tourne des films à caractère autobiographique qui livrent un regard nouveau sur le passé chilien : Lorena Giachino Torrén, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) ; Macarena Aguiló, *El edificio de los Chilenos* (2010) ; Hernan Berger, *Mi vida con Carlos* (2010) ; Antonia Rossi, *El eco de las canciones* (2010).

Les œuvres de fiction sont moins nombreuses, on peut distinguer les cinéastes qui choisissent un mode plus classique de représentation. Citons de Ricardo Larraín *La frontera* (1991), de Gonzalo Justiniano *Amnesia* (1994),

d'Andrés Wood *Machuca* (2004), de Miguel Littín *Dawson, Isla 10* (2009), de Niles Atallah *Lucía* (2011), de Mateo Iribaren *El tío* (2013).

D'autres cinéastes choisissent de représenter la barbarie du régime militaire et de dénoncer le legs de la dictature en post dictature par des dispositifs qui recourent à l'évocation et la suggestion. C'est le cas des films tournés par Pablo Larraín : *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010), *No* (2012), *El Club* (2015), ce dernier film portant sur l'impunité des prêtres ayant commis des délits. De Fernando Guzzoni citons *Carne de perro* (2013) qui porte sur un ancien tortionnaire en temps de post dictature. Marcela Said, quant à elle, dans *El verano de los peces voladores* (2013) traite de l'invisibilité du conflit autochtone mapuche dans la société chilienne.

Le cinéma chilien remplit ainsi, outre ses fonctions critiques antérieures, une fonction mémorielle à partir du coup d'État et ce jusqu'à aujourd'hui dans un pays où la production cinématographique connaît, depuis une dizaine d'années, un très grand essor qui l'a conduit à une reconnaissance internationale.

*

Le dossier *Pouvoirs, identités, résistances dans les arts visuels chiliens* s'ouvre sur six articles consacrés à 'Image et pouvoir', montrant les diverses utilisations de l'image pour contrôler, railler, critiquer le pouvoir, ainsi que le rôle des medias et des œuvres audiovisuelles pour perpétuer la mémoire historique. Évoquant les transformations du cinéma documentaire chilien depuis ses prémisses jusqu'à la période de l'Unité populaire, Hernán Venegas Valdebenito décrit l'évolution de cette expression artistique et des réalisateurs vis-à-vis du thème social au centre duquel se trouvent les travailleurs qui, du fait des changements historiques, deviennent peu à peu les protagonistes des documentaires, aboutissant de la sorte à un changement de représentation des groupes sociaux. À travers l'étude de deux documentaires parus en 2006, *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno et *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* de Lorena Giachino, Olga Lobo Carballo s'intéresse à la mémoire de la dictature. Elle replace leur réalisation dans un contexte d'essor et de reconnaissance du documentaire chilien depuis les années 1990 et souligne une évolution dans le traitement des crimes de la dictature, un des thèmes principaux du documentaire chilien. À partir des années 2000, le renouvellement générationnel permet une plus grande distance. À travers le cas d'Antonia Rossi, Michèle Arrué traite d'un autre aspect de la dictature : le départ ou la naissance en exil des enfants des militants de gauche réels ou supposés. Un thème également récurrent depuis quelques années dans les documentaires. Elle propose une étude détaillée de *El eco de las canciones*, qui rend compte à travers une subjectivité individuelle et collective de l'expérience particulière de l'exil.

Stéphanie Decante aborde le film *No* de Pablo Larraín, en resituant l'œuvre dans le contexte cinématographique et historique, de la dictature à

2010. Elle souligne les polémiques soulevées à la sortie du film et présente une analyse des procédés esthétiques employés dans l'œuvre en dévoilant l'interprétation des faits. Élodie Giraudier traite des caricatures parues dans l'hebdomadaire satirique *Topaze* à l'occasion des élections présidentielles de 1958 à 1970. Se revendiquant comme le baromètre de la politique chilienne, la revue construit l'image des candidats Alessandri, Allende, Frei puis Tomic raillant sans pitié leurs travers physiques et moraux et faisant d'eux les participants à une course à la présidence, tout en situant la politique chilienne dans le contexte de Guerre froide. Pour sa part, Irène Depetris Chauvin s'intéresse aux œuvres de l'artiste Enrique Ramírez réunies dans *De latitudes en portrait*. Elle montre que les cartes dessinées par Ramírez n'ont pas vocation à représenter la réalité mais qu'il s'agit des représentations imaginées à partir de ce que leur auteur entendait lorsqu'il était enfant sur les prisonniers jetées à la mer. L'élaboration de ces cartes permet une « humanisation de la géographie » et une « mise en espace de la mémoire » propre à interpeller le spectateur en établissant entre lui et ces corps une relation d'intimité.

La deuxième partie du dossier aborde diverses thématiques. Deux articles portent sur les monuments dans l'espace public au Chili. Enrique Fernández Domingo évoque les statues des grands hommes de la patrie, leur utilisation politique et la bataille culturelle autour du passé dans la ville de Santiago ainsi que les transformations de l'espace urbain avec les statues de Freire, San Martín, O'Higgins, Montt et Varas et Vicuña Mackenna. Nathalie Jammet-Arias se concentre sur les monuments érigés aux victimes de la dictature et propose une radiographie de ceux-ci. Elle évoque les initiatives pour la reconnaissance des victimes aussi bien de la part de l'État que des associations de victimes, les instigateurs de la construction et le financement des monuments commémoratifs ainsi que les principales caractéristiques des monuments : types, éléments esthétiques et répartition sur le territoire national. À travers la peinture et des caricatures, Jérôme Louis offre un voyage dans l'imagerie de la Guerre du Pacifique. Il montre comment les différentes phases de la guerre –la phase maritime et les scènes de guerre terrestre- ont été illustrées et il propose une mise en abyme par la représentation des horreurs de la guerre qui affectent les soldats et les civils, ainsi que les pertes matérielles. En offrant un panorama large et détaillé des relations culturelles entre le Chili et la France entre 1960 et 1965, Alvar de la Llosa montre comment l'exposition de Violeta Parra au Louvre en 1964 et le parcours de l'artiste s'inscrivent dans un continuum de relations culturelles, intellectuelles et techniques déjà ancien entre les deux pays. Mais l'acceptation d'une artiste dont la personnalité et les engagements sont contraires aux intérêts du Monde libre dans le cadre de la Guerre froide, ne peut s'expliquer que par la reconnaissance internationale dont elle jouit et les réseaux qui la soutiennent à Paris comme à Santiago.

La troisième partie du dossier aborde la littérature dans ses aspects visuels et le spectacle. L'article de Benoît Santini concerne la poésie visuelle chilienne qui, de 1973 à 1990, joue souvent un rôle politique en dénonçant les méfaits de la Junte militaire, alors qu'à partir de 1990, et plus encore au XXI^e siècle, en particulier chez les jeunes poètes de moins de 40 ans, elle prend d'autres formes, renforce l'aspect visuel et enrichit les pratiques scripturales tout en renouvelant l'écriture poétique. Afin de récupérer la permanence des avant-gardes européennes et latino-américaines, Mirian Pino étudie l'œuvre d'Enrique Lihn dans le cadre d'une revendication de la culture travestie. *La efímera vulgata* est le texte choisi. Illustré par les photographies de Luis Poirot prises dans la Barcelone interlope du franquisme finissant, il articule poésie et photographie dans le cadre historique des années 70-80 où les cultures chilienne et espagnoles, du fait de l'exil, entrèrent en contact de façon privilégiée.

La partie *Varia* comporte trois articles. Alexis Medina étudie le chemin de fer de Guayaquil à Quito, principale œuvre d'infrastructure construite en Équateur entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Ce projet s'est trouvé confronté à des difficultés géographiques, techniques et financières et à une forte opposition. Même si pendant près d'un demi-siècle, le chemin de fer transandin est un projet prioritaire pour les trois principaux régimes politiques de la fin du XIX^e siècle, conservateur (1860-1875), progressiste (1883-1895) et libéral (1895-1912) qui en font un instrument essentiel de leur projet de construction nationale respectif, la ligne ne sera inaugurée qu'en 1908.

Dalila Chine-Lehmann montre le rôle joué par les cérémonies civiques dans l'intériorisation du sentiment patriotique au Mexique. Une étude ethnographique réalisée dans différentes écoles publiques et privées entre 2007 et 2010 souligne les techniques mises en place par l'État mexicain afin d'ancrer l'amour de la patrie chez les écoliers. Les leçons des manuels scolaires, qui constituent le volet théorique de cet apprentissage, sont complétées par les cérémonies civiques qui ont lieu chaque lundi matin et en sont le volet pratique. Ces cérémonies respectent des règles et ordonnent le temps cérémoniel par une répétition hebdomadaire qui, par les honneurs rendus au drapeau, permet que cet amour « légal » soit perçu comme un amour « inné » qui façonne des automatismes sentimentaux.

À travers les recensements, Julio Pérez Serrano et Alejandro Román Antequera s'intéressent au contrôle exercé par la Couronne d'Espagne sur la population philippine au XIX^e siècle et confrontent les types de recensements menés par les puissances coloniales étasunienne et espagnole.

**M. ARRUE, A. De la LLOSA,
E. FERNANDEZ DOMINGO, N. JAMMET-ARIAS**

DOSSIER :

*POUVOIRS, IDENTITÉS,
RÉSISTANCES DANS LES ARTS VISUELS
CHILIENS DU XIX^e AU XXI^e SIÈCLE*

Image et pouvoir

El cine documental en Chile: de la representación de los márgenes sociales a la centralidad de lo popular, 1950-1973¹

LAS PRIMERAS TOMAS del cine chileno, tuvieron una vocación documental en su sentido más restringido. Captar fragmentos de la realidad, retratarlos en el celuloide y reproducirlos frente a un público ávido de retener el pasado y de encapsular el tiempo. No son muchos esos fragmentos, sin embargo son lo suficientemente interesantes y atractivos para como dar el punto de arranque a una actividad, que si bien modesta, fue creciendo en su vertiente argumental hasta producir los primeros largos de ficción, muchas veces de naturaleza histórica, como ocurrió con el *Húsar de la Muerte* dirigida en 1925 por un ya mítico Pedro Siena (Jara, 1994: 96).

En términos paralelos la vocación publicitaria del cine fue descubierta por los propios cineastas, publicistas e incluso por funcionarios del aparato burocrático del Estado, empeñados en campañas de integración social o de fomento económico. Más adelante por muchos otros actores involucrados que, como los dirigencias sindicales, líderes políticos, organizaciones gremiales de naturaleza popular o empresarial, encontraron en el cine un poderoso aliado para competir entre las representaciones que se esmeraban en la construcción social de la realidad, y cuya opción discursiva encontró un soporte fundamental en las imágenes.

En este sentido resultan muy atractivas las decenas de producciones de corte documental o de reportaje encargadas por las empresas o por el Estado para publicitar actividades específicas, ya sea de naturaleza industrial, de obras

¹ Este artículo forma parte de los resultados del proyecto Fondecyt N° 1140185, La construcción del orden fabril. Políticas, representaciones e imaginarios del control extensivo en Chile. Empresarios, trabajadores y Estado en la primera mitad del siglo XX.

públicas o de bienestar social. Muchas de ellas también tuvieron como propósito construir atractivas imágenes para atraer a nuevos inversionistas, tal como ocurrió con películas relacionadas con la Compañía de *Cemento Meló*; *Acero*, *Central de Leche* (ambas de origen estatal) o las destinadas a magnificar la industria del carbón. Naturalmente se trataba de trajes a la medida, en el sentido que eran las propias compañías o el ente estatal que sugerían los aspectos a resaltar, las miradas respecto del rol de las propias empresas o del Estado y de la importancia que ellas revestían para el conjunto de la nación. De esta manera se retrataron espacios ideales, ya sea en el ámbito de la producción (modernización, incorporación tecnológica, aumento de la producción) o en el de las relaciones sociales en que, siguiendo una especie de patrón común, las relaciones intraempresariales aparecían revestidas de un aura familiar, en que el conflicto desaparecía y una jerarquía natural parecía animar las relaciones entre trabajadores y empresarios o sus representantes administrativos.

En este contexto, la intención de este artículo es reflexionar con respecto a la forma en que esas miradas por encargo, que tienden a dulcificar las relaciones obrero patronales o del mundo del trabajo en general, dejan paso a miradas más problematizadoras, por una parte, incorporando a los actores que habían permanecido fuera de cuadro, y por otra, indagar cómo esos mismos actores ganan autonomía frente a las cámaras. Es decir, interesa reconocer acerca de cuál es el equilibrio que existe entre el cambio de mirada desde los cineastas y la apropiación de los propios actores, en este caso “los trabajadores”, de los espacios dentro de las fábricas y fuera de ellas, en una coyuntura histórica que los coloca como protagonistas.

El artículo está estructurado en cuatro apartados, el primero de ellos orientado a reconocer las primeras formas de representación audiovisual, el documental por encargo; el segundo a reconocer la experiencia del cine experimental de los años cincuenta y su extensión hacia los márgenes sociales; una tercera sección se orienta a reconocer el compromiso social del cine en una década de cambios; y finalmente el último se orienta a discutir lo que llamamos autonomía del actor representado. Esto último nos ayuda a afirmar la tesis de que lo que filman directores como Patricio Guzmán en los años 1970 no difiere con el logro de sus antecesores varias décadas atrás solo por el cambio de mirada, sino también porque ese fragmento de lo social que reivindicaban posee una autonomía que es la que copa la pantalla.

Las primeras formas de representación audiovisual, el documental por encargo

Desde las primeras décadas del siglo XX en Chile, los empresarios industriales, aunque también agrarios debieron hacer frente a una serie de demandas provenientes desde los grupos subalternos. Los movimientos sociales de trabajadores no solo se manifestaron a través de huelgas y paralizaciones de las faenas sino también por la construcción de un imaginario social que incluía una explicitación de su visión acerca de lo que ellos llamaban explotación patronal (Grez, 1997; Garcés 2003; Pinto y Valdivia, 2001). Canalizadas a través de la prensa obrera, memoriales conmemorativos, acciones simbólicas, movilizaciones sociales ayudaron a remecer un orden social que amenazó con desplomarse, particularmente en los agitados años veinte en que la movilización interna pareció arreciar, y en que los ejemplos de una revolución maximalista tuvieron ecos en la descompuesta convivencia nacional. Entonces, no solo las autoridades del aparato burocrático del Estado o de los partidos políticos que servían de soporte al orden institucional debieron reaccionar, sino que las propias estructuras empresariales “modernas” debieron abandonar su quietud e implementar salidas alternativas a un conflicto en ciernes. Para ello empresarios y burócratas estatales empeñados en defender los logros de la modernización industrial, minera y manufacturera ampliaron su repertorio de respuestas y, a través de dispositivos múltiples, no solo trataron de canalizar acciones de acercamiento social y atenuación del conflicto, sino que también se empeñaron en construir una realidad en que la armonía y la paz social aparecían como valores centrales, enfrentados a la lucha de clases y la violencia levantada por actores más ideologizados (Klubock, 1995; Vergara, 2013; Venegas y Morales, 2015).

La vocación social del Estado y la promoción del bienestar desde las empresas parecen alcanzar un importante grado de concordancia como herramientas para frenar una amenaza de revolución social que parecía inminente. Pero si una cosa era construir las herramientas y dispositivos para generar efectivamente un mejoramiento de las condiciones de vida de la masa trabajadora, proceso siempre necesariamente lento, otra cosa era anticipar discursivamente un imaginario social en el que tanto la concordancia de clases como la tan anhelada paz social promovida por los reformadores sociales de raíz católica se ubicaban en el centro del proyecto de reforma social.

Es así que la función discursiva de los aparatos de difusión del Estado y los propios elaborados por las compañías pasaron a jugar un rol de vanguardia en la creación de la utopía de concordia que inundó el discurso empresarial y del Estado. Todos los mecanismos estuvieron a disposición. La propia burocracia de dirección empresarial se vio obligada a abrir espacios a

una nueva forma de conducción de la mano de obra. Así entonces los “departamentos de bienestar social”, y las visitadoras sociales como sus agentes territoriales, irrumpieron en el ambiente fabril y de las comunidades sociales anexas a las fábricas. Las familias se convirtieron en el blanco de la acción mediadora y en un ámbito de disputa de la masa obrera respecto de las influencias sindicales y de las ideologías izquierdistas. Las operaciones en el día a día debían ir acompañadas de propuestas discursivas que aprovechando todo tipo de medios ayudara a expandir la visión empresarial acerca de lo que debía ser el funcionamiento de la familia industrial. La prensa escrita, la radio y el cine, además de los tradicionales reglamentos internos, debían ser los canalizadores de esos anhelos y los fijadores en la memoria pero también en la retina del mundo del trabajo (trabajadores y familias) de la imagen idealizada del mundo feliz promovido por cada fábrica o el Estado.

No es casualidad que todas las grandes empresas sostuvieran bajo su patrocinio una prensa periódica que compitiera con la prensa de raíz obrera en la construcción de la realidad social². Esta es portadora de una interpretación interesada no solamente en aislar las voces disidentes, sino también en fortalecer una representación del mundo productivo alejada del conflicto, y en el caso de las minas, de la tragedia. La prensa oficial de los espacios fabriles se prodigó en la publicaciones de decálogos dirigidos a la mujer dueña de casa, los niños, el comportamiento de los maridos, las bondades del hogar ligados por una suerte de moral, todavía de matriz conservadora, pero acompañada de estímulos que invitaban al consumo y al placer y abogaban por un sano esparcimiento. Las empresas carboníferas, las mineras del cobre de propiedad norteamericana, los grandes consorcios industriales en los rubros del cemento, papel, azúcar, acero, cerveza, textil y otros exhibieron un patrón común. Sus estrategias se encaminaban a la formación de un obrero soñado y por lo tanto las representaciones del sujeto trabajador correspondían más bien a un anhelo que a la realidad.

Así como el modelo ideal de sociedad fue reforzado con los imaginarios empresariales difundidos a través de la prensa escrita, lo mismo ocurrió con otros soportes en que las empresas difundieron su discurso. Quizás el más interesante sea la expresión cinematográfica de la autoimagen empresarial: el “documental por encargo”. Muchas de las grandes compañías que operaban en Chile desde la década de 1920 encontraron en el cine una atractiva vía para la promoción de la imagen que tenían sobre sí mismas y del mundo social que

² A modo de ejemplo se pueden citar las publicaciones oficiales en algunos espacios mineros o compañías industriales. Tal es el caso de *La Opinión* y *La Información* en los pueblos mineros de Lota y Coronel, en el sur de Chile, *Cemento*, en el pueblo de la Compañía de Cemento “El Melón” o *Cooperación* patrocinado por la Compañía de Papeles y Cartones en la comuna de Puente Alto, al sur este de Santiago.

habían ayudado a construir. En esos discursos audiovisuales no solo reafirmaban su compromiso con la modernización y el progreso, sino que ligaban su suerte con el de la nación que las cobijaba, con un subtexto que afirmaba que el éxito empresarial se confundía con el del país en su conjunto y, por supuesto, con el de sus propios trabajadores. Quizás las expresiones más tempranas de esos relatos sean los de las compañías norteamericanas dedicadas a la producción de cobre. La explicación de ello tiene que ver con una doble dimensión. La primera es de naturaleza técnica ya que las compañías dispusieron de los recursos y el acceso a la tecnología para realizar sus propias ediciones o para contratar el concurso de externos para la construcción de sus discursos autoreferenciales. La segunda es que dichas compañías fueron pioneras en la adaptación de sus aparatos de administración en el ámbito de los recursos humanos, con la creación de los departamentos de bienestar, canalizadores del nuevo trato entre trabajadores y empresarios.

Pionera en este sentido es la película *El mineral El teniente* del director Salvador Giambastiani, filmado en 35 mm y restaurada en 1957 por Patricio Kaulen y Andrés Martorel. Algo similar ocurrió con otras experiencias que intentaron plasmar en la pantalla el mundo feliz que decían estar construyendo o que habían construido de acuerdo a su parecer. Ese mundo feliz tenía que ver con los propios alcances de la producción industrial pero, por sobre todo, con la armonía social que se estaba alcanzando gracias a las políticas de bienestar y por la sustracción de sus trabajadores de las influencias provenientes del sindicalismo de combate o desde las fuerzas ideológicas disruptivas del orden.

La Compañía Carbonífera e Industrial de Lota y la Compañía Carbonífera y de Fundición de Schwager son un buen ejemplo de lo que sostenemos. Ambas empresas encargaron sendos reportajes para representar sus logros tanto en materia industrial como en el ámbito de las relaciones sociales industriales (Venegas, 2012). En ambos casos, lo que se resalta es la capacidad productiva de las compañías y su vínculo con el progreso nacional, pero al mismo tiempo las políticas empresariales hacia los trabajadores y sus familias³. Sin embargo, los actores sociales son imaginados al máximo, se les encuadra solo como representaciones muy alejados del figurante real, reforzando su subordinación, su carencia de autonomía y la fidelización respecto de la empresa. Al mismo tiempo, se les sublima, en el sentido que se les estiliza desde el punto de vista físico, especialmente las mujeres y niños, y se les oculta en su función política y su acción sindical. La existencia del mundo feliz se resalta a partir de prestaciones materiales, que evidentemente estas empresas lograron

³ *Carbón chileno (1944)*, dirigida por Pablo Petrowitsch y *Cien años de carbón (1953)*, dirigida por Jorge Infante Biggs.

prodigar con antelación a otras compañías de menor envergadura o que el propio Estado, por ejemplo, en materias de salud pública o de asistencias en educación.

Un ejemplo emblemático es la producción *El Hombre y la Montaña*, dirigida por Armando Rojas Castro, un encargo de la Braden Cooper Company (1903), subsidiaria de la Kennecott Copper Corporation, controladora de parte de la Gran Minería del Cobre en Chile. Se trata de una obra estrenada en 1953, de poco más de 60 minutos, dividida en dos partes. La primera se aboca a mostrar el desarrollo industrial de la empresa, mientras que la segunda se dedica a exponer los resultados del desarrollo humano promovido por la compañía. En la primera fracción del documento, el realizador muestra los avances productivos de la minera subordinando la acción humana a la enorme capitalización de la compañía en el plano tecnológico. De modo que la acción de los trabajadores chilenos parece como minimizada en relación con los engranajes, ferrocarriles, andariveles, tuberías, molinos, fundiciones o frente al gran símbolo de progreso que es la gran chimenea de la metalúrgica norteamericana. El trabajo humano aparece subsumido aunque esa visión no calza con el gran número de trabajadores asociados a las labores del complejo minero. Entre otras cosas porque en la visión propuesta por el reportaje se privilegia el reconocimiento de los espacios industriales por sobre los extractivos propiamente tales, de ahí el desbalance en la presentación del factor humano. En la segunda parte del reportaje, el factor humano emerge como central, pero en la visión de la compañía, al igual que en otras experiencias paternalistas, el mundo minero está depurado estéticamente, lo que se condice con la pretensión de armonía social que la minera desea remarcar en Sewell, su principal pueblo minero. Emplazado casi a dos mil metros en la cordillera andina central, Sewell es un pueblo de compañía (Garner, 1992) en el que conviven un par de miles de trabajadores y sus familias armónicamente representados en el audiovisual.

Así, Sewell, de acuerdo al documental, es el paraíso de los niños, familias bien constituidas, relaciones sociales armónicas, infraestructura ideal de naturaleza educativa, hospitalaria, que ofrece incluso un lugar para la iglesia católica. Comercio libre pero controlado por un departamento de comercio y abastecimiento de la misma empresa. La voz en off afirma “en Sewell hay de todo aun en aquellas épocas en que en el resto del país escasean artículos de primera necesidad”. En suma la visión que se transmite es la de una población ideal en la que no solo el trabajo está reglamentado, sino también los espacios de ocio y descanso. La actividad sindical y la vida familiar aparecen retratadas en perfecta armonía. Sin embargo, los actores sociales no participan en la construcción del relato, salvo porque son filmados en algunas de sus actividades, aunque claramente muchas de ellas han sido preparadas para la

ocasión. No existen entrevistas, no solo por los problemas técnicos que ello supone, sino porque el relato está construido desde arriba y por el encargo de la propia empresa.

El documental chileno entonces gozó de escasa autonomía y los realizadores se dejaron seducir por los estímulos empresariales o no estaban provistos de una mirada más crítica de la realidad social que se construía frente a sus ojos.

La experiencia del cine experimental de los años cincuenta y su extensión hacia los márgenes sociales

La primera gran transformación del cine documental chileno ocurrió en la segunda mitad de la década de 1950 y emergió de la mano de la creación de las dos primeras escuelas de cine chileno relacionadas a la vida universitaria nacional. El Instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica y el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, fundados en ese lapso de tiempo. El salto es más bien cualitativo que cuantitativo en términos de recursos económicos y técnicos. Las universidades no fueron muy pródigas en recursos o apoyos institucionales, sin embargo esos dos centros nuclearon la presencia de jóvenes cineastas, en sus inicios provenientes de disciplinas tan disímiles como la arquitectura o la medicina veterinaria, como es el caso de Carlos Flores del Pino, director de numerosas obras.

Lo interesante de este momento en la transformación del cine chileno es que si bien muchos de estos realizadores continuaron con sus trabajos por encargo, otros alcanzaron mayor autonomía desde el punto de vista estético e ideológico. Una combinación que permitió, por una parte, abordar nuevas temáticas y actores y, por otra, iniciar la búsqueda de nuevos referentes en la construcción de sus películas (Corro, 2007: 35). En el primer plano, tal como lo han planteado algunos autores, el foco del cine chileno se desplaza hacia los márgenes sociales y se detiene en actores y espacios que habían sido ignorados por la cinematografía nacional, salvo como componentes anecdóticos de los retratos del mundo campesino o urbano, en comedias que trataban superficialmente el mundo del trabajo y su esfera social.

A partir de la década de los cincuenta el cine documental chileno dio cabida a un sinnúmero de actores problematizando, al mismo tiempo, sus circunstancias. Un lugar de privilegio alcanzaron los pobladores “informales urbanos” retratados en *Las callampas* (1957), un trabajo de Rafael Sánchez, jesuita a cargo del Instituto Fílmico de la Universidad Católica. La película relata los acontecimientos de una de las primeras ocupaciones ilegales de terrenos en los márgenes de la ciudad de Santiago dando origen a una primera

gran alternativa de habitación popular impulsada por estos dinámicos actores urbanos: “la población La Victoria” (Leal, 2014: 94). El mundo agrario también recibió su atención, particularmente a través de aquellas vicisitudes ligadas a la reforma agraria. También irrumpieron en la pantalla grupos de pobladores en busca de soluciones concretas para los problemas de agua potable o suministro de electricidad (Corro, 2007: 98).

Desde el punto de vista estético los cambios vinieron de la mano de la influencia de las corrientes del cine documental clásico europeo, de la propuesta francesa del cine directo, del neorrealismo italiano y del nuevo cine latinoamericano, de autores como Getino, Birri, Rocha o Sanjinés, incluyendo el cine cubano de Tomás Gutiérrez y Santiago Álvarez. Al mismo tiempo, las transformaciones en la tecnología, la disminución del costo de los equipos y, sobre todo, el sonido directo permitieron una mayor versatilidad al integrar en el cine chileno la posibilidad de la entrevista o la grabación in situ de los espacios de acción social. El cine acerca de pobladores enriqueció su producción con cintas emblemáticas como *Herminda de la Victoria* (1969) y *Casa o mierda* (1971) provistas de un punto de vista militante y enriquecida con la palabra de los propios actores (Mouesca, 2005).

El compromiso social del cine en una década de cambios

Sin lugar a dudas, el cine como otras artes, las ciencias sociales y la vida política latinoamericanas tuvo en la década del sesenta una transformación profunda en sus contenidos y en su propuesta discursiva: reforma o revolución eran las alternativas y quedarse fuera de esos cambios era negar la esencia y vocación del cine documental. La Revolución cubana había dado el punto de partida a la posibilidad de cambios más profundos y la lucha antiimperialista servía de telón de fondo para la creación de muchos artistas y científicos sociales, incluyendo a los historiadores, comprometidos con el cambio.

En el caso del cine, incluyendo el cine documental, la creación en función del cambio social se constituía la piedra angular de la creación artística. Las creaciones de inicios de los setenta estaban impregnadas por esa suerte de pretensión transformadora. Algunas en términos más cautos como es el caso de la cinta argumental *Ya no basta con rezar* (1971) de Aldo Francia, película que ponía en discusión la función de la Iglesia Católica y el papel en su seno de los cristianos por el socialismo. Otras, en términos más militantes, como la referida *Casa o mierda* que otorgaba un rol protagónico a los pobladores recientes de la periferia de Santiago con una opción claramente radical y revolucionaria asociada a la construcción discursiva del Movimiento de

Izquierda Revolucionaria, que es posible ubicar a la izquierda de la propia Unidad Popular en el gobierno.

Si bien el cine de la Unidad Popular produjo una serie de películas de naturaleza social y política, y además dio lugar para que cineastas de otras partes del mundo se sintieran atraídos por las dinámicas sociales y políticas impulsadas por el gobierno socialista⁴, es conveniente establecer una diferenciación. En primer término hay que distinguir entre aquellos filmes que si bien colocan en su centro de atención sobre los actores marginales del cine clásico aun construyen una propuesta estética y política externa al sujeto social propiamente como tal, y por lo tanto se constituyen en una exhortación de los trabajadores asociándolos a un proyecto más bien ajeno. En otras palabras, se trata de una visión que no logra romper el hiato entre realizador y referente social, por lo que la autonomía del sujeto retratado todavía no logra su máxima expresión a pesar de constituirse en parte de un movimiento social que lo trata de instalar como protagonista.

Películas como *Hermina de la Victoria*, o *Entre ponerle y no ponerle* todavía se encuentran a medio camino entre una opción y otra. *Entre ponerle y no ponerle* oscila entre la necesidad de advertir la nefasta influencia social y política del consumo de alcohol entre la población popular. Al mismo tiempo, es una denuncia acerca de la explotación de las clases dominantes contrastando la necesidad de validar la idea de la creación del hombre nuevo que promoviera las transformaciones sociales impulsadas desde la experiencia socialista. El hilo conductor inicial del filme es una voz en off de un supuesto trabajador que en jerga popular aboga por la necesidad de *chantarse*, es decir, dejar de beber. Esta necesidad es tanto por un imperativo de salud como porque el consumo de alcohol también puede ser visto como un mecanismo de dominación accionado por actores sociales que además se enriquecen a costa del sufrimiento y la degradación de los grupos populares. Una segunda voz que articula el documental se plantea desde el punto de vista científico (médico) e ideológico de la situación. La voz es la de un experto que advierte sobre los problemas de salud acarreados por la ingesta desmedida, mientras las imágenes recorren las camas de un hospital mostrando hombres jóvenes, trabajadores, víctimas de enfermedades irreversibles acarreadas por el alcoholismo, argumentando además que, de alguna manera, esa misma enfermedad corroe el cuerpo social (popular) que no logra emanciparse de la dominación capitalista. Una tercera voz conductora es la que reproduce una canción popular chilena en la voz de Ángel Parra, una de las figuras emblemáticas del canto popular chileno:

⁴ Los alemanes Walter Heynowski y Gerhard Sheumann, así como Peter Lilienthal y sus equipos se interesaron por la realidad chilena, mientras que el mismo Roberto Rosellini condujo una entrevista al presidente Salvador Allende.

Compañero estoy chantao /por mis cabros y mi mujer, /porque esto no puede ser/que pase el año cura' o/ compañero estoy chantao/ ocho meses sin tomar/ahora la plata alcanza/pa los porotos y el pan/ la semana corrida/ es un derecho.

Estoy metido en el baile/ por mi patria y por mi pueblo/ los niños están estudiando/ como han cambiado los tiempos/ estoy metido en el baile/ trabajo voluntario/ Pa' levantar una plaza una industria/hay que luchar/ trabajo voluntario pa levantar/ hay que luchar ay si/ yo se los digo/ sino cuentan con otro/ cuenten conmigo/ yo que estuve muriendo/ estoy renaciendo.

Las imágenes se centran en dos ámbitos: el de la familia, presentada como una experiencia modelo, en un hogar modesto, pero ordenado y limpio, con los hijos aseados y alimentándose, y con un padre integrado a las tareas familiares; y el de las diversas actividades productivas en las que los trabajadores ocupan un lugar central. Aparecen entonces imágenes de la minería, el mundo campesino, la construcción, finalizando el filme con imágenes de lo que parecen ser las estructuras del emblemático edificio en que se celebró la IIIª reunión de la UNTAD y que fue considerado un desafío para los obreros de la construcción y los trabajadores representados por la Unidad Popular. Los trabajadores son presentados como la vanguardia de los cambios, del trabajo productivo y los artífices de la emancipación social.

Si bien se trata de un cine de denuncia, al mismo tiempo su vocación es pedagógica y por lo mismo destinada a ser exhibida entre los propios trabajadores y pobladores. Por lo tanto el circuito de exhibición, como muchas de las películas documentales, estuvo constituido por pequeños espacios, juntas de vecinos, sindicatos y universidades. El discurso no rehúye la posición política y el momento en que los destinos del país parecían encaminarse hacia el socialismo. Por lo mismo, el lenguaje, si bien no exacerba la lucha abierta de clases potenciando el uso de la violencia, se elabora claramente asumiendo un análisis dual de la sociedad, tal como lo señalan las primeras imágenes en que se contrasta la vida de la burguesía nacional y los sectores más deprimidos de los pobladores urbanos o campesinos chilenos. El uso del alcohol entre los primeros grupos forma parte del hedonismo burgués, mientras que entre los trabajadores corresponde a una letal arma de dominación.

Las ideas del hombre nuevo, la integración familiar, el compromiso social se convierten en centrales de un discurso que si bien coloca a los trabajadores en el centro de la atención todavía lo hace con una mirada que viene desde fuera del mundo popular, y más aún, no logra asomarse al mundo real de los trabajadores. Lo educativo enfatiza en el deber ser de lo que los actores partidistas, profesionales o mentores ideológicos del proceso chileno

pretenden reforzar entre los trabajadores. No se trata de los trabajadores apropiándose de la pantalla.

Autonomía del actor representado

La vocación política y social del cine de la Unidad Popular no tiene lugar a dudas, a pesar de que el manifiesto de los cineastas chilenos no haya sido más que la iniciativa de un puñado de los realizadores nacionales encabezados por Miguel Littín⁵.

Lo que comparte una fracción importante de la producción documental chilena, desde que se estrenó *El cuatro* de Fernando Balmaceda, es la combinación de la denuncia y la vocación de registrar los acontecimientos históricos en un momento crucial en la ruta hacia la construcción del socialismo. *Tierra; desafío; ahora te vamos a llamar hermano; compañero Presidente*, de los realizadores René Kocher, José Román, Raúl Ruiz y Miguel Littín, tiene en común la preocupación por el proceso político y social representado por el ascenso del gobierno popular. Una de sus virtudes fue haber colocado el acento en los nuevos actores protagonistas de la epopeya política chilena. Actores políticos, trabajadores organizados, conflictos callejeros, los grandes desafíos de las reformas estructurales que se intentaban implementar, constituyeron los focos centrales de dicha filmografía. Sin embargo, la mayoría de esas cintas quedaban a medio camino en la exhortación de lo popular convertido en comparsa de una inteligencia política que tomaba las decisiones e indicaba el camino. Entre otras cosas ello puede deberse a la forma asumida por el proceso político chileno y por el rol e importancia de los actores más institucionalizados en el proceso de tránsito al socialismo en la experiencia chilena. Si bien la movilización social en Chile se resaltaba como meta política, eran los partidos y los sindicatos los encargados de dirigir el proceso de cambio actuando como canalizadores de la voluntad de las masas. Los actores sociales propiamente como tales jugaban un papel subordinado que solo amenazó con desbordarse cuando los pobladores de la periferia santiaguina o de las grandes ciudades se movilizaban “tomándose” los terrenos para construir sus casas; o porque los obreros industriales, si bien no abandonaron los lazos con la Central Única de Trabajadores, organizaron sus propias orgánicas de poder popular en los, por ellos mismos, denominados, Cordones Industriales; mientras que los campesinos fueron más lejos en el camino de su autonomía para hacer realidad el lema “La tierra para el que la trabaja” sobrepasando los límites establecidos por la Corporación de Reforma Agraria y su burocracia funcionaria.

⁵ Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular (1970).

Los trabajadores se pusieron en acción y a través de su propia institucionalidad sindical y política, pero muchas veces también sobrepasándola, hicieron suyo un proceso de cambios que, si bien no puso en jaque al gobierno popular, lo complicó en su vía institucional para llegar al socialismo, adelantando que por ese camino las posibilidades de éxito se cerraban en el corto plazo.

Pocas películas dieron cuenta de ese fenómeno. La mayoría siguió mirando desde afuera el proceso de cambios, centrando su foco en los problemas más clásicos de la contienda política, parlamentaria o judicial a través de proposiciones discursivas creadas desde los órganos de poder, partidarias o de liderazgo como el del propio Presidente Allende. Solo unos cuantos relatos fílmicos centraron su mirada en estos actores del mundo del trabajo cuyos rostros y experiencias manifestaban una alternativa en el camino hacia la revolución. La distancia entre los trabajadores que aparecieron marginalmente en los documentales por encargo de treinta o cuarenta años antes y los nuevos protagonistas de los años setenta es sin duda notable. Estos últimos se habían transfigurado en figuras centrales de un proceso social y político. Por lo mismo ya no era posible que un cine de vanguardia los ignorara, pero tampoco era posible que ese cine les negase una posibilidad de expresión más autónoma. Es lo que ocurre con el cine de Patricio Guzmán, por ejemplo en el filme *Primer año* (1972) (Del Valle, 2014: 403-407) y, por supuesto, en *La batalla de Chile. El poder popular* (1979), aunque fuera editada bastante tiempo después de haberse grabado las imágenes en bruto.

No cabe duda que la obra de Guzmán traspasó las barreras del cine documental chileno más tradicional. No sólo porque se interesó en fijar en imágenes uno de los procesos más radicales de la historia de Chile contemporánea, ya sea por la radicalidad de los cambios propuestos o por los niveles de confrontación de actores sociales que clarificaron sus identidades y defendieron intereses notablemente contrapuestos. Sino que también porque dio más espacio a esos actores, o no pudo hacer otra cosa, para que se expresaran libremente frente a las pantallas. No obstante, la evidente intervención a través del montaje hace que los trabajadores aparezcan expresando un discurso propio, gestual y verbal, individual o colectivamente. Las reuniones en las fábricas, las discusiones fuera de los predios tomados por comités de campesinos o las grandes manifestaciones callejeras para responder al paro patronal o para expresar apoyo al gobierno difícilmente pueden ser constreñidas en una operación de montaje o de voluntad coreográfica del director.

La vocación colectiva de los trabajadores industriales o de los actores populares urbanos emerge ante la cámara de Guzmán como un río sin

control, pero al mismo tiempo, en el espacio más íntimo de las fábricas intervenidas o tomadas por los trabajadores. Las imágenes de *La batalla de Chile. El Poder Popular* abren la posibilidad de reconocer el discurso político, la comprensión del momento social, la acción catártica de los trabajadores frente a un pasado de opresión y miseria. Abre también la cámara del realizador chileno a la posibilidad de reconocer las convicciones de sujetos que individualmente declaran la imposibilidad de volver atrás en el proceso, no porque haya fuerzas externas que los afecten compulsivamente, sino porque en su transformación cultural y social sienten que no pueden hacer otra cosa.

La batalla de Chile. El poder popular, la tercera entrega de ese verdadero mural de la historia social y política que nos legó Patricio Guzmán, es una suerte de síntesis del mundo de los trabajadores porque nos abre la puerta a un mundo fabril pocas veces explorado por las cámaras o los científicos sociales, incluso hasta nuestro presente. El lente se posa sobre engranajes, correas transportadoras, grúas, materias primas y productos terminados. Trabajadores y sus gestos productivos respondiendo a la cámara y al entrevistador de una manera directa y espontánea. Su carácter sintético se fortalece, al mismo tiempo porque los sujetos, hombres y mujeres del mundo fabril o de realidad agraria, no solo aparecen vinculados a los engranajes de la gran máquina productiva, sino también como sujetos portadores de un discurso que con mayor o menor precisión reconoce a sus adversarios de clase – tal como se manifestaba en ese momento-, y al mismo tiempo eran capaces de imaginar un futuro distinto. Es la experiencia social y política de los trabajadores la que se manifiesta ante nuestros ojos, de una clase que está en construcción tal como lo afirma E. Thompson, y que solo es intermediada por un montaje (edición) que difícilmente puede escapar a la vocación de trascender de los trabajadores en la vida misma y, por correspondencia, en el celuloide.

La batalla de Chile. El poder popular se rueda quizás en uno de los momentos más difíciles del Gobierno de la Unidad Popular, pero que es, al mismo tiempo, uno de los episodios de mayor dinámica creativa para el funcionamiento autónomo de la clase trabajadora. Activada a partir de octubre de 1972, la reacción de la burguesía empresarial y agrícola pone en marcha una escalada opositora que no escatima los medios para frenar las propuestas de transformación estructural planteada por el gobierno y precipitar su caída. El paro patronal de octubre, que comenzó siendo una huelga del transporte, terminó involucrando a otros importantes sectores de ámbito de los servicios y la producción. La idea de debilitar la economía chilena y por esa vía desarticular al gobierno, alcanzó un significativo éxito, pero al mismo tiempo gatilló una respuesta de compromiso con el gobierno popular entre amplios grupos de trabajadores. La virtud del filme de Guzmán es haber tenido la claridad para filmar dicho episodio y rescatar a través de las imágenes

no solo los espacios de trabajo sino también la actitud de los trabajadores, su discurso radical y su claridad para, en un momento de severa crisis, definir su posición, tomar partido y defender al gobierno, su causa y su trabajo.

La batalla de Chile. El poder popular es un concatenación de relatos unidos por una fina trama en que se muestra el ascenso de la conciencia obrera en la hora de crisis de una propuesta que parecía ser propia. En el área industrial, el relato se centra en los efectos del paro patronal de octubre de 1972 sobre las labores productivas y la voluntad de los trabajadores para presentarse en sus frentes de trabajo y continuar en la “batalla de la producción”. Hacia el final del periodo, y tras dificultades concretas a raíz del abandono de los cuadros técnicos y profesionales de la dirección de las fábricas y otras suscitadas a raíz de la falta de inversión, soporte técnico y repuestos, los trabajadores asumen la conducción de las empresas y la búsqueda de soluciones inteligentes frente a la necesidad de dirección de las firmas industriales, enfrentando los problemas técnicos a través de su propia cultura fabril y de la respuesta los cuadros obreros. Era el poder popular en marcha, era la autonomía de los trabajadores presa no solo de las trabas del modelo capitalista sino de la propia camisa de fuerzas que la Unidad Popular no había podido dismantelar bajo la forma de institucionalidad política que había decidido respetar en su excepcional vía chilena al socialismo.

Obreros produciendo en sus puestos de trabajo, accionando mecanismos en las líneas de producción, manejando camiones, creando maquinaria para dar soluciones coyunturales a problemas acarreados por el paro patronal se mezclan con discursos improvisados de los mismos desplegados para alegar la legitimidad de los cambios, los peligros de la intervención militar o para defender la necesidad de la acción inmediata. Se trata de respuestas conscientes, meridianamente claras, de vocación colectiva y de convicción clasista. En la mayoría de los casos se trata de obreros ligados a centros industriales asociados al Área Social de la Propiedad, es decir, aquellas empresas que habían sido expropiadas por su carácter monopólico o habían sido intervenidas por la acción de los propios trabajadores. Se trata entonces de trabajadores que con una corta experiencia desde el punto de vista de la organización e intervención directa en la conducción de las empresas habían alcanzado mayor claridad discursiva y acción. Encontramos elementos comunes en su discurso que resaltan la idea de la unidad de clase, la carga que suponían las trabas burocráticas e institucionales para seguir avanzando en el camino de democratización, el carácter reaccionario de las élites empresariales y la necesidad de apoyar al gobierno popular. No obstante, existe un cierto dejo de nostalgia por las posibilidades del futuro próximo, una cierta clarividencia de la profundidad de la crisis.

Con todo se trata de actores empoderados en la construcción de su destino, mostrándose ante las cámaras en su mundo laboral, pero también haciéndolo con opinión acerca del momento presente, definiéndose en términos políticos, participando en los mismo términos a través de los comités de empresas, comandos comunales, cordones industriales o simplemente llegando a trabajar a pesar de las dificultades de transporte o abastecimiento. Guzmán filma esa realidad, seguramente agudiza su propio punto de vista, pero se encuentra con una realidad social que seguramente le sorprende a él mismo.

Virtud de los propios trabajadores que sacudieron, aunque sea por algunos años, su ancestral subordinación y se convirtieron en protagonistas de su propia historia. Virtud del realizador de cambiar su foco de atención desde mundo institucional y político hacia el complejo mundo social que se había puesto en movimiento, en el que pobladores, trabajadores industriales y campesinos desfilaron ante su lente.

Con todo, el cine documental chileno se hacía parte de las transformaciones de la sociedad chilena de los inicios de los años setenta avanzando en su propia maduración cinematográfica colocando, a su vez, las piedras angulares de una nueva forma de abordar la realidad.

Hernán VENEGAS VALDEBENITO
Universidad de Santiago de Chile

Bibliografía

- LEAL, Juan Pablo, “Distancia y marginalidad en el desarrollo nacional: actualización de problemas sociales en el cine documental”, en BARRIL, Claudia, et al. (eds.), *Audiovisual y política en Chile*, Santiago de Chile: Editorial ARCIS, 2014, 200 p.
- CORRO, Pablo et al., *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*, Santiago de Chile: Universidad Católica, 2007, 171 p.
- DEL VALLE, Ignacio, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2014, 436 p.
- GARCÉS, Mario, *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*, Santiago de Chile: Lom, 2002, 445 p.
- GARCÉS, Mario, *Crisis social y motines populares en el 1900*, Santiago de Chile: Lom, 2003, 258 p.
- GARNER, John (ed.), *The Company Town. Architecture and Society in the early industrial age*, New York: Oxford University Press, 1992, 256 p.
- GREZ, Sergio, *De la regeneración del pueblo a la huelga general*, Santiago de Chile: RIL editores, 2007, 869 p.
- JARA, Eliana, *Cine mudo chileno*, Santiago de Chile: CENECA, 1994, 207 p.
- MOUESCA, Jacqueline, *El Documental Chileno*, Santiago de Chile: Lom, 2005, 149 p.
- PINTO, Julio, VALDIVIA, Verónica, *Revolución proletaria o querida chusma*, Santiago de Chile: Lom, 2001, 167 p.
- TRABUCCO, Sergio, *Con los ojos abiertos. El nuevo cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*, Santiago de Chile: Lom, 2014, 642 p.
- VEGA, Alicia, *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*, Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2006, 364 p.
- VENEGAS, Hernán, MORALES, Diego, “El despliegue del paternalismo industrial en la Compañía Minera e Industrial de Chile (1920-1940)”, *Historia Crítica* 58, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2015, p. 117-136.
- VENEGAS, Hernán, “Paternalismo industrial y control social. Las experiencias disciplinadoras en la minería del carbón en Chile, Lota y Coronel en el siglo XX”, *Les Cahiers ALHIM*, Université Paris 8, N° 28, Paris, 2014.
- VENEGAS, Hernán, “Las representaciones de los mineros del mundo del carbón en Chile durante el siglo XX. Variaciones de lo real”, *Filmhistoria*, Vol. 22, N° 1 Barcelona, 2012.
- VERGARA, Ángela, “Paternalismo industrial, empresa extranjera y campamentos mineros en América Latina: un esfuerzo de historia laboral y transnacional”, *Avances del Cesor*, Año X, N° 10/Rosario, 2013, p. 113-128.

*De silencios y miradas perplejas:
memoria y subjetividad en el documental
chileno contemporáneo.*

*Análisis de La ciudad de los fotógrafos
de Sebastián Moreno y Reinalda del Carmen,
mi mamá y yo de Lorena Giachino*

J'écris je donc j'existe
Roland Barthes

Probablemente no hay más sueños que el sueño colectivo
Raúl Zurita

*Acaso la totalidad de la literatura y del arte de la humanidad
se explican esencialmente por un angustioso deseo: el de fijar lo efímero, lo que
fluye en el tiempo y lentamente deriva hacia el olvido*
Julio Cortázar

TRAS UN LARGO PERIODO si no de « apagón » cultural¹ sí de un intento de destrucción sistemática del patrimonio y de la creación cinematográfica (exilio, penuria de materiales, abandono del apoyo institucional, destrucción de material, censura...)², el cine documental chileno, con una trayectoria ya entonces considerable en su historia cinematográfica, iniciará en las décadas de los 1990 y 2000 un periodo de recuperación cultural, tal y como se refleja en las innovadoras propuestas de las nuevas generaciones. Dan cuenta de ello una serie de elementos que, sin ánimo exhaustivo, enumeramos a continuación. Por una parte, el gran número de centros de formación dedicados a los futuros cineastas (desde la Escuela de Cine de Santiago, fundada por uno de los padres del documental chileno, Carlos Flores, hasta universidades como

¹ A propósito del supuesto « apagón cultural » véase: <http://www.blest.eu/cultura/mouesca88.html#N_5_>

² Iniciado durante (y por) el régimen militar y que culmina con el incendio fatal de Chilefilms en 1990.

ARCIS o ARCOS, pasando por la reapertura de los departamentos de universidades tradicionales como los de la Universidad de Chile o la Católica) han permitido la formación de profesionales que dinamizan la creación documental, convirtiéndola en imprescindible dentro del escenario no solo nacional sino internacional³. El número importante de Festivales consagrados al cine documental en el país, desde Antofagasta hasta Chiloé, pasando, evidentemente, por Santiago, así como el lugar fundamental que las secciones de documentales ocupan en los festivales generalistas, como el de Valdivia o el de Viña del mar⁴, son un ejemplo más de la calidad y vitalidad de las que el género goza en Chile.

Asimismo, la creación de asociaciones como ADOC, que ha permitido la organización y el trabajo del colectivo, dotándoles de cierta visibilidad incluso en el extranjero o el trabajo reciente de « Chiledoc », una organización, como se menciona en su página web⁵ « que trabaja promoviendo el documental chileno y fortaleciendo su comercialización, dentro y fuera del país », contribuyen sin duda a la buena salud del documental en Chile. Podríamos, por último, mencionar el esfuerzo de recuperación y recopilación de películas en archivos en línea, como el inmenso trabajo realizado por la Universidad de Chile, que tiene un papel fundamental en la difusión y conservación del patrimonio cinematográfico chileno. Las labores de formación, difusión, promoción, comercialización y conservación patrimonial del cine documental chileno han ido preparando el terreno, volviéndolo fértil para toda una generación de cineastas que han sabido responder, como decía, con la calidad de sus propuestas. A partir de la década de los 2000 el cine cuenta además con una « nueva institucionalidad », caracterizada básicamente por el fin de la censura cinematográfica previa, en 2001, y la promulgación de la Ley de Fomento al Audiovisual, en 2004⁶.

³ Por dar solo un ejemplo el festival suizo « Visions du réel » tendrá como invitado de honor este año 2016 el cine documental chileno, en su sección « Focus »: < <https://www.visionsdureel.ch/festival/actualite-du-festival/article/news/detail/News/focus-2016-cap-sur-le-chili-350576>>

⁴ Algunos son: Fidocs (Santiago), Surdocs (Puerto Mont/PuertoVaras), Antofadocs (Antofagasta), FEDOCHI, Festival de Cine Documental de Chiloé, etc.

⁵ <<http://www.chiledoc.cl>>

⁶ El fin de la censura previa fue un anhelo de larga data. Si bien en Chile se instauró en 1925 un sistema similar al que operaba en varios países, es decir que toda película que aspirara a ser distribuida en el circuito comercial debía ser revisada antes, la verdad es que en Chile la censura previa se mantuvo durante largo tiempo, cuando ya incluso en Estados Unidos se había abandonado, y, más aún, se endureció durante el gobierno de Augusto Pinochet. La censura no fue sólo una prerrogativa teórica de los organismos calificados para ello: fue una realidad cotidiana. Se estima que entre 1925 y 2001 se censuraron en nuestro país más de mil cintas, destacando el caso de la cinta nacional *Palomita Blanca*, que pudo ser exhibida solo veinte años después de filmada. Naturalmente, esto operaba como un mecanismo de desincentivación a la realización nacional. A fines de 2004, la Ley de Fomento al Audiovisual creó el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual y el Fondo de Fomento Audiovisual, con el objetivo de desarrollar, fomentar, difundir y proteger la industria audiovisual y sus obras existentes. El Consejo, presidido por el Ministro de Cultura e integrado por 17 personas del ámbito público (ministerios) y privado (industria audiovisual, académicos) administrará el Fondo de Fomento

La revista electrónica *Mabuse*⁷, revista de cine creada en 2002, realizó, finalizada la década de 2010, una encuesta en la que pidió a los principales críticos cinematográficos de las revistas culturales más importantes de Chile elegir, dentro de un conjunto de 184 películas, las tres mejores películas chilenas de la década (2000-2010). La película elegida en primer lugar es un documental: *Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nació)* de Ignacio Agüero (2000).

Joel Poblete nos habla en su artículo, a propósito de la encuesta, de un recambio generacional (el del llamado «nuevo-nuevo cine chileno», que vendría a remplazar al «nuevo cine chileno» de los periodos Frei y Allende) ocurrido en los 90 y que se habría consolidado en los 2000. Recambio generacional entre otras cosas por la diversificación temática y por ofrecer una mirada renovada sobre un tema desgraciadamente recurrente, como es el tema de los crímenes de la dictadura y su memoria. Propone la nueva generación un tratamiento del tema «con más distancia», «con más frescura», dice Poblete citando documentales como *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2002), *Actores secundarios* (Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2004) *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006) y películas de ficción como *Machuca* (Andrés Wood, 2004) y *Toni Manero* (Pablo Larraín, 2009). La renovación, según Poblete, pasa también por el uso de nuevos lenguajes y propuestas visuales y narrativas, «que han logrado conectarse con algunas de las corrientes en boga en el cine internacional», lo cual permitiría explicar «el aparentemente repentino éxito internacional y la cada vez más habitual presencia de las películas chilenas en festivales de prestigio mundial».

Más allá del «éxito» y del «prestigio» internacional, que la película más votada de la década sea un documental da cuenta del «lugar privilegiado que el género ha logrado alcanzar en los últimos diez años» dejando de ser «“el pariente pobre” con el que más de un cinéfilo asociaba el formato, para consolidarse como el mejor espejo de nuestra realidad y el campo para los aciertos artísticos más contundentes y memorables, con algunos de los mejores títulos del género desde que Patricio Guzmán filmara *La batalla de Chile*».

Los noventa inician entonces un periodo de reconstrucción cultural que, en el cine, se traduce, por ejemplo, en algo tan significativo como bautizar el Tercer Festival de Cine de Viña del Mar, festival fundamental en la

Audiovisual, destinado a desarrollar programas y subvenciones para la promoción, distribución y exhibición de obras nacionales. » Véase la entrada «Nueva institucionalidad del cine» en la red de la Biblioteca Nacional de Chile : <www.memoriachilena.cl> [23/03/2016]

⁷ Poblete, Joel, «Tres de Diez: cine chileno 2000-2009». *Mabuse*, Edición n° 85. <http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=86438> [23/03/2016]

historia del cine latinoamericano⁸, con el lema « Reencuentro de Chile con su Cine ». En este contexto de reconstrucción cultural y relativa proliferación creativa, el cine cumple una primera « memoria », la memoria de una cinematografía, de una tradición recuperada. En este sentido el título del documental de Agüero, *Aquí se construye*, puede servir de metáfora de un cine que retoma, que recupera la memoria, en primera instancia, de su propia existencia. El cine documental contemporáneo chileno, dinámico, original, vital, nos recuerda la existencia de una energía que fue decimada pero que vuelve aún con más fuerza hoy. En Chile *se construye* y queda mucho por construir, y el cine no puede quedarse al margen de este impulso.

La otra memoria que el cine recupera y que nos interesa destacar en nuestro trabajo es, evidentemente, la « memoria de la dictadura », que ha sido y sigue siendo una de las temáticas que se han desarrollado de manera más fecunda y sin duda renovada en el tipo de mirada que el cine documental propone. Desde los años 60 y siguiendo la línea de principios estéticos e ideológicos del mencionado nuevo cine latinoamericano, tanto el cine chileno de ficción como el documental, (representado, por no citar más que algunos nombres fundamentales, por autores como Miguel Littín, Aldo Francia, Pedro Chaskel, Carlos Flores o Patricio Guzmán, en películas como *Valparaíso mi amor*, *El chacal de Nahueltoro*, *Compañero presidente*, *Venceremos*, *Descomidos y chascones* o *La Batalla de Chile*) nos ofrece, desde la militancia, una mirada particularmente intensa hacia su realidad social, histórica y política, tanto desde fuera como desde dentro del país. En los últimos años, como veíamos con Poblete, nuevas generaciones de cineastas y documentalistas van tomando el relevo de una tradición cinematográfica a la que le aportan actitudes, perspectivas, relieves, tonalidades, efectivamente, renovados. Los nuevos realizadores se apropian los relatos de su tiempo esforzándose por encontrar la mejor manera de hacerlo. Adecuar, de la mejor manera posible, sus opciones estéticas a las implicaciones éticas de lo que quieren contar. Dentro de este marco quisiera estudiar dos documentales estrenados en 2006 y que tienen no pocas cosas en común: *Reinalda del Carmen mi mamá y yo* de Lorena Giachino y *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno.

Para resumirlos brevemente, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, cuenta, como su título indica, la historia de Reinalda del Carmen, una joven chilena, militante comunista, técnico médico y embarazada de cinco meses en el momento de su secuestro un 15 de diciembre de 1976 junto con otros doce

⁸ Recordemos que es en Viña donde se reúnen los cineastas del « Nuevo cine latinoamericano » en el I Encuentro Latinoamericano (1967) promovido por Aldo Francia.

militantes del PC y del MIR⁹. Cuenta también la historia de la amistad entre Reinalda y la madre de la realizadora, Jacqueline Torrens, que ha perdido parcialmente la memoria tras un coma diabético. La película cuenta, por último, el proceso por el que la realizadora termina por implicarse en la historia hasta apropiarse de una búsqueda que termina por obsesionarla. El título resume de esta manera, los tres relatos que aparecen imbricados en la estructura narrativa del documental.

Por su parte, *La ciudad de los fotógrafos* cuenta la historia de un grupo de fotógrafos que, durante el periodo de la dictadura, decidieron agruparse en la Asociación gremial de Fotógrafos Independientes (AFI) y salir a la calle a fotografiar la realidad en la que vivían los chilenos. El realizador, Sebastián Moreno, es hijo de uno de estos fotógrafos, José Moreno, jefe de la Unidad de Fotografía del Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile en el momento de la filmación. A esta historia íntima de los compañeros de su padre, se imbrican nuevamente otros dos relatos: el de muertes que marcaron los años 80 en Chile (la muerte de André Jarlan, de Rodrigo Rojas, de Roland Wood o José Manuel Parada Maluenda) y, de manera sutil, el relato del propio realizador que se nos presenta como espectador privilegiado de aquellas fotografías de su padre y compañeros, a través de las cuales el propio Sebastián niño asistirá perplejo a la historia de su país, sin entender muy bien de qué se trataba (motivo principal que justifica la película, abre el relato y lo estructura).

Lorena Giachino y Sebastián Moreno, ambos nacidos en 1972, es decir que crecieron en dictadura, tienen en común, además de la fecha de nacimiento y de estreno de sus películas, el hecho de asumir, de diferentes maneras, como veremos, el relato en primera persona y exhibir/exhibirse, por tanto, en tanto dispositivo creativo, rompiendo así la frontera entre documento y *proceso de documentación*: entre lo « objetivo » a lo que en cierta manera renuncian y lo « subjetivo » del relato íntimo. Ambos asumen, de este modo, la subjetividad y hacen de ella una de las armas fundamentales de sus documentales.

Más allá de la narración en primera persona, la subjetividad se traduce en una serie de recursos como la dislocación narrativa, el énfasis en la

9 Las trece personas desaparecidas son: Santiago Edmundo Araya Cabrera, militante del MIR, detenido el 29 de noviembre de 1976; Armando Portilla, militante del Partido Comunista, detenido el 9 de diciembre de 1976; Fernando Alfredo Navarro Allende, detenido el 13 de diciembre de 1976; Lincoyán Yalú Berríos Cataldo, Horacio Cepeda Marinkovic, Luis Segundo Lazo Santander, Juan Fernando Ortiz Letelier, Reinalda del Carmen Pereira Plaza, Waldo Ulises Pizarro Molina y Héctor Véliz Ramírez, todos ellos militantes del Partido Comunista, detenidos el 15 de diciembre de 1976; Lizandro Tucapel Cruz Díaz, militante del Partido Comunista; Carlos Patricio Durán González, militante del MIR, ambos detenidos el 18 de diciembre de 1976; y Edras de las Mercedes Pinto Arroyo, comunista, detenido el 20 de diciembre de 1976. <http://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-P/reinalda_del_carmen_pereira_plaz.htm>

dimensión plástica de la imagen o una utilización del sonido que insiste en su poder evocativo; todo ello para apropiarse la insaciable búsqueda de una verdad que se presenta, especialmente para Lorena, en travestismo perpetuo, escurridiza o incomprensible para el caso de Sebastián. Desde el inaceptable silencio y una mirada perpleja, los jóvenes documentalistas tratan de acercarse a ese periodo de la Historia que representa su pasado más reciente y en el que el golpe militar se establece como momento axial tanto de su Historia con mayúsculas como de su historia íntima.

Sebastián Moreno y Lorena Giachino, hijos ambos de la primera generación, aquella que en su juventud fue víctima y testigo del uso sistemático de la violencia y el terror, se hacen cargo de un trauma que es también suyo, de toda una generación, la segunda (y aun la tercera), víctima del silencio, del olvido y de la incomprensión. El documental se vuelve así una manera de desenterrar el pasado y poner en escena una *búsqueda de sentido*: el documental es en sí un acto comprensivo o que busca comprender. El documental es, además, la puesta en escena de un proceso de « identificación » que los va implicando progresivamente, desde una búsqueda que podemos llamar transitiva (por la que se busca comprender « algo »), en una búsqueda (auto) *reflexiva* (porque ese « algo » no es otro, finalmente, que ellos mismos). El documental se presenta, de este modo, como una toma de conciencia (identificación) de su propia condición de *seres históricos*¹⁰ implicados en y por algo que, si no vivido, les ha sido, de un modo u otro transmitido.

La ciudad de los fotógrafos: el más allá de lo visible

A pesar de que en apariencia *La ciudad de los fotógrafos* es una película con una construcción relativamente clásica en su montaje, alternando entrevistas en las que se recuerda el pasado con un estilo *casi* periodístico, la linealidad del relato se disloca, se transgrede a través de una serie de recursos sutiles que establecen un juego constante entre campo y fuera de campo volviendo el relato fragmentario y su recepción no unívoca. Esta fragmentación o desdoblamiento del relato tiene lugar tanto a nivel sonoro como visual a través de una utilización estimulante del sonido y enfática de la fotografía.

La fotografía aparece de forma sucesiva como imagen-recuerdo, imagen-relato, como imagen-evocación, imagen-homenaje, imagen-prueba. Con respecto a este papel fundamental de la fotografía y sus distintos valores, por no decir poderes¹¹, que es uno de los temas centrales del filme, hay un momento de la

¹⁰ Concepto desarrollado por Paul Ricoeur en su obra, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.

¹¹ Recordemos que la Vicaría de la Solidaridad se sirvió de las fotografías como prueba de la existencia de algunos desaparecidos, existencia que se llegaba a negar en el momento de presentar el *Habeas Corpus*. El trabajo de algunos fotógrafos, como es el caso que presentamos en la secuencia estudiada, fue fundamental

película que nos parece especialmente significativo (10'52"-12'50"). Luis Navarro, uno de los fotógrafos que trabajó para la Vicaría de la Solidaridad, realizó, como explica José Moreno, una de las primeras *fotografías de denuncia* de la AFI (3'59"). Una fotografía que tendrá un rol fundamental en una primera toma de « conciencia del horror » (10'52"), como comenta el propio Navarro, de la sociedad chilena y que servirá también, de prueba fidedigna de la existencia de esos « desaparecidos » que el régimen negaba. La fotografía, que muestra la entrada de una mina donde se encuentran un grupo de personas, fue, en efecto, utilizada por la Vicaría en la denuncia de la desaparición de cinco miembros de una misma familia, sin ninguna relevancia política, y que habrían sido enterrados vivos en la mina que aparece en la fotografía. El realizador acompaña a Luis Navarro al lugar para poder recordar los hechos. Una vez el relato del fotógrafo finalizado, el silencio se instala, la secuencia se detiene en un plano en el que la imagen fotográfica del pasado, que ahora Navarro sostiene, se superpone, en una suerte de palimpsesto invertido, a los restos de lo que queda de ese espacio en el presente (12'30"-12'50"). Cuando la imagen cinematográfica deja de fluir (aunque sea de manera ilusoria), y la imagen fotográfica se « fija » en el plano, un movimiento igualmente poderoso, nos lleva a nosotros espectadores, del relato presente a la experiencia pasada. Justo cuando el fluir de la imagen cinematográfica se detiene en la fijación fotográfica, el movimiento palimpséstico arrastra nuestra percepción, trasladándonos con su fuerza afectiva y llevándonos a imaginar, visualizar, *vivir*, ese momento y los hechos que nos han sido contados y que, aunque invisibles en el espacio fílmico del « fuera de campo », parecen estar ahí, presentados (vueltos presentes) en la imagen detenida de una fotografía. La imagen fotográfica, utilizada en la película como mediadora del relato (imagen-relato) y que en su día sirvió de prueba para denunciar a los desaparecidos (imagen-prueba), nos revela así su gran fuerza evocadora (imagen-evocación) y su poder para « crear memoria », poblar con imágenes una memoria, para muchos, como es el caso del propio documentalista, *aprendida* antes que vivida.

El sonido también participa de este tipo de movimiento en el filme. Como ya hiciera Patricio Guzmán en sus películas y de manera sorprendente en las tres partes de *La batalla de Chile*, Sebastián Moreno inicia su película (secuencia: 23"-1') con una superposición de sonidos que preceden y superan con creces lo que la imagen muestra y nos cuenta. El inicio del filme, primero una pantalla negra en la que se van superponiendo los títulos de crédito, nos deja ver luego un primer plano de unas manos que manipulan una cámara fotográfica, seguido de algunos títulos de crédito y la fotografía en picado de un niño. La mostración parcial, fragmentada, de los planos yuxtapuestos y de

para evidenciar la existencia efectiva de algunos desaparecidos y establecer y reconstruir hechos en distintos procesos judiciales.

lo que se nos muestra en ellos (mano-cámara-niño) no nos permite establecer un orden, « traducir » un sentido. Al gesto de la manipulación de la cámara fotográfica (que también oímos) y a los otros planos, se superponen una serie de sonidos (helicópteros, aviones, gritos de protesta...) sin relación directa (aparente) con la imagen; es decir que el sonido no ilustra ni acompaña lo que la imagen transmite sino que subraya un defase, un contraste. Solo con posterioridad nos será posible establecer una relación lógica con esos sonidos y lo que vehiculan desde, otra vez, el « fuera de campo »: la memoria sonora de la infancia de Sebastián que hoy se inserta en su película. En unos pocos planos fragmentados, yuxtapuestos, se condensa, así, la totalidad de lo que el filme plantea y que no es otra cosa que la recuperación de porciones, retazos, de memoria que el realizador quiere ahora registrar.

En otras ocasiones, el plano nos muestra la imagen fija o en forma de diaporama de una fotografía, que se *anima* gracias al sonido que escuchamos (véase, por ejemplo, 36'07") y que esta vez sí funciona en consonancia con la imagen. En otras, por último, imagen, sonidos de archivo y una voz cernana a lo que Chion¹² denominara *voix-je*, que no es otra que la voz del realizador, se superponen para explicar la importancia de lo que se nos muestra (véase por ejemplo, 2'36"-3'10") : los negativos fotográficos, escrutados por el lente de la cámara cinematográfica, las voces de las protestas, el relato del autor/narrador o los comentarios de los fotógrafos contemplando las fotos del recuerdo, realizan así un movimiento que de nuevo vuelven simultáneos pasado y presente, relato y evocación, campo y fuera de campo.

Así, mediante este uso, como decía, estimulante del sonido, lo que se estimula es en última instancia, una suerte de experiencia sensible en el espectador que supera de alguna manera el mero entendimiento, la mera recepción cognitiva, llevándonos desde la experiencia sensorial (lo oído) a un reconocimiento (recuerdo) de momentos que, sino vividos, preexisten de alguna manera en nuestra memoria afectiva. El sonido de los aviones sobrevolando La Moneda, de los helicópteros vigilando cada movimiento de la ciudad o transportando detenidos, gritos, confusión, cacofonía; cada sonido, cada ruido, cada voz anónima forma parte de la historia que se nos cuenta (desde el punto de vista y con la misma confusión que en la propia experiencia del realizador durante su infancia) y adquiere una importancia tan crucial como las imágenes que se nos muestran o el relato elaborado que se nos transmite. Desde lo emocional (desde el re-conocimiento de la memoria sonora de los hechos acaecidos) el sonido adquiere un valor evocativo

¹² Michel Chion ha consagrado diferentes obras al estudio del sonido en el cine. Con respecto a la *voix-je* (una suerte de voz íntima, que se dirige al espectador directamente y de la que entendemos aspectos « físicos » como la respiración) véase, por ejemplo, *La voix au cinéma*, Editions de l'étoile, Cahiers du cinéma, 1982.

fundamental que nos interpela, nos implica en el recuerdo, no tan solo desde nuestro entendimiento sino también desde nuestra percepción sensorial. La preeminencia y el valor evocativo del sonido es, de esta manera, uno de los recursos de los que Sebastián Moreno se sirve para, de manera sorprendente, despertarnos a las imágenes de nuestra propia memoria, llevarnos así, mediante la apropiación sonora, a incorporar (hacer cuerpo) una experiencia que de alguna manera nos pertenece también.

Mediante la apropiación de recuerdos aprendidos o recuperados, a través de los recursos plásticos del film que hemos visto, la subjetividad de *La ciudad de los fotògrafos*, debe ser entendida no ya como mera utilización del *yo* en el relato, sino como un recurso que nos implica en una experiencia ante todo sensible, que afecta a la memoria afectiva del realizador como a la nuestra, y nos traslada hacia otro tiempo y espacio, pero también, nos *conmueve*. Palabra que, por otra parte comparte etimología con el término « motín »: nos conmueve entonces, es decir, nos agita, nos sacude, nos invita a la desobediencia, a la insumisión... Las imágenes fotográficas que los militares, ciertamente conscientes de su fuerza, censuraron en los periódicos y revistas¹³, queriendo hacerlas desaparecer también, se llenan de vida en el documental de Sebastián Moreno, no para llevarnos, como meros espectadores *voyeur* o « asépticamente » compasivos, a un pasado terrible, sino, finalmente, para mantenernos activos primero en la construcción del relato, que se sitúa en algún lugar entre lo mostrado y lo sugerido, entre el campo y el fuera de campo, y, después, implicarnos en tanto actores de una memoria que se quiere preservar.

El documental tiene un sentido primero y primordial que es el de homenajear el esfuerzo de estos fotógrafos por registrar los hechos y conservar así la memoria de este tiempo; es una forma en sí de registrar la memoria visual de Chile y sus desaparecidos, tal y como las madres, hermanas y esposas se colgaban (y se cuelgan) del cuello las fotografías de sus seres queridos. La fotografía es una forma de registro y el filme de Moreno una forma de homenaje de ese registro y de su poder de denuncia, pero el valor documental de los dos *media* va a cobrar otro sentido también primordial que es el de la « celebración » del recuerdo vivo. Claudio Pérez, uno de los fotógrafos que aparecen en el documental, nos cuenta cómo fue al encuentro de esos seres anónimos que, archivados en carpetas o exhibidos en el muro de la memoria, habitan su existencia (29'10"-34'23") para devolverlos, gracias a la fotografía, a la vida¹⁴. Al final de la secuencia Claudio sentencia, explicando la

¹³ La censura de las imágenes durante la dictadura es uno de los hechos que se cuentan en el propio documental (43'43"-50'56").

¹⁴ Como se ve en la secuencia indicada, Claudio Pérez busca a las familias de los desaparecidos (de alguno de ellos no se conserva ni siquiera una imagen, solo se conoce su nombre) con el objeto de reunir fotografías de

necesidad de continuar con su labor, « dentro de cada uno, dentro de todo Chile, hay un detenido desaparecido ».

Esta frase resume la idea de lo que decíamos más arriba. Sea la memoria vivida o aprendida, seamos nosotros víctimas directas o testigos indirectos de la violencia, o incluso espectadores ajenos a los acontecimientos, el poder de la imagen (fotográfica o fílmica) es el de involucrarnos, no ya como espectadores, sino como actantes de una lucha que debemos hacer nuestra dándole sentido en nuestros presentes.

Lejos del discurso a menudo dogmático del documental clásico, con la exploración de los recursos plásticos del lenguaje audiovisual, de los que hemos visto algunos ejemplos, *La ciudad de los fotógrafos* nos implica afectivamente, nos « afecta », nos concierne, al incluirnos en una memoria que podemos ahora aprehender, registrar, como *nuestra*, aunque sea aprendida. Nos afecta, no ya desde la relativa distancia de un relato que nos cuentan, o como historias que despiertan nuestra empatía (porque no es tampoco en la victimización complaciente del *pathos* en lo que este lenguaje redundaba) sino implicándonos en él, al llevarnos a una *identificación* individual y propia que es reconocimiento de una (nuestra) *conciencia histórica*.

Reinalda del Carmen, mi mamá y yo: la fragilidad de la memoria

Reinalda del Carmen, mi mamá y yo nos adentra, desde sus primeros planos (3''-1'30''), en la intimidad de la relación de la realizadora con su madre, punto de entrada en el relato del documental. De hecho es la madre quien a la pregunta de Lorena Giachino « ¿qué estamos haciendo? » nos explica, en lo que podemos analizar como el « prólogo » de la película, que lo que vamos a ver es la « historia de la Carmen », su mejor amiga de la universidad, detenida, desaparecida. Con esta introducción nos adentramos en la historia siguiendo un relato fragmentado pero sobre todo, discontinuo. *Reinalda* cuenta con un montaje particular que renuncia a la cronología, no hay orden aparente y los distintos elementos del relato aparecen dispersos, como las piezas del puzzle que la propia documentalista está tratando de armar. El relato de los hechos navega, de hecho, entre la imprecisión, la conjetura y hasta las contradicciones, sobre todo en lo que se refiere al retrato que diferentes testigos hacen de Reinalda, y a través de un tiempo igualmente impreciso, discontinuo (como se refleja desde detalles como, por ejemplo, la ropa de los protagonistas, de invierno o verano en planos sucesivos que marcan una ruptura con la temporalidad lineal, lo que, incluso si el detalle puede parecer anodino, viene a subrayar la idea de fragmentación, de yuxtaposición). Progresivamente la

ellos en diferentes momentos de su vida y registra también el momento del encuentro fotografiando a los familiares con las fotos de los desaparecidos.

búsqueda misma de la realizadora va tomando protagonismo y el relato se vuelve entonces autoreferencial, (auto)reflexivo. Lorena Giachino no solo ocupa el lugar de la enunciación narrativa a través de su voz (alternando entre la voz *off*, *out* e *in*) sino que, como adelantamos *supra*, se expone, apareciendo en el campo, de la misma manera que lo hacen otros elementos del « dispositivo »: cámaras, micros, asistentes de rodaje... que invaden « torpemente », como de manera fortuita, la imagen¹⁵. A esta exposición física se añade, al final de la película, un cambio de focalización que hace bascular el diálogo con el « tú » (el juego de preguntas-respuestas que establece con su madre) conducido por un narrador-testigo, al enunciado reflexivo de un « yo » que se hace cargo del relato y de la búsqueda en solitario, trasformando la curiosidad inicial, la necesidad de ayudar su madre, en un auténtico *trabajo de memoria* que Lorena hace suyo. El cambio de focalización se hace visible no solo en la forma gramatical del relato sino en la imagen, porque si la realizadora permanecía hasta ese momento a caballo entre el espacio del campo y de un contracampo más o menos visible, ahora se desplaza definitivamente al campo (visualmente) y al discurso de una voz *off* reflexiva (en la banda sonora) que nos desvela sus pensamientos (55'14''):

En medio del rodaje mi madre sufrió una crisis inesperada con un diagnóstico confuso que la tuvo hospitalizada [...] recibí la petición médica de no seguir grabando con mi mamá ante la exigencia emocional que le provocaba revolver en sus recuerdos. Empecé a darme cuenta que recuperar la memoria no sólo podía ser un logro, mi acto fallido también podía producir dolor.

Intuía que la necesidad de recordar, reconstruir y recuperar la memoria se trasladaba desde mi madre hacia mí y quedaba en mis manos. Empecé a sentir el deber de hacerme cargo de los datos y testimonios que estaba recibiendo. El camino de la especulación empezó a crecer y continué investigando para saber hasta donde podía llegar. Me dejé llevar por la obsesión de saber lo que pudo pasarle a Carmen.

En este momento Lorena toma conciencia de las dificultades con las que tropieza su generación frente a la memoria que buscan desenterrar: confrontarse al silencio de sus mayores; al trauma y al dolor, secuelas de lo vivido, de su madre, se une el trauma propio del que busca saber y termina por sentir en carne propia, sin poder comprender, sin nadie que le ayude a comprender, la violencia del recuerdo, la fragilidad de la empresa que acometen. El enigma mudará de forma a medida que se quiebran certitudes y se

¹⁵ La imagen (grano, textura) tiene ya de por sí algo de *amateur*. Filmado en HDV, la utilización del vídeo tiene un significado importante en la forma fílmica que se le da a la película. Recordemos que muchos documentales de los 60 y 70 se hicieron en vídeo (por penuria de material pero también por la mayor manejabilidad de la cámara). De esta manera la película de Giachino parece tomar visos de algo « antiguo » o aún clandestino.

desvanecen las posibilidades de encontrar una respuesta, una explicación, a una realidad que escapa a la razón. ¿Cómo seguir entonces, frente a lo inexplicable? ¿Cómo hacer de esta fragilidad un motor? Cuando renunciar no es posible. Cuando lo que se impone es un rechazo a reproducir los mecanismos de la violencia, que toma ahora la forma de un silencio prolongado. Lo innombrable, lo indecible, lo impensable se muestra inasible o, en el mejor de los casos, oculto en los nombres e imágenes imprecisas, en los números y estadísticas que nos hablan de desaparición y de muerte. La fragilidad frente a la imposibilidad de poder comprender el mal absoluto de lo que fue la política de desapariciones y terror sistemático durante la dictadura militar, se traduce en un relato que no puede ser sino discontinuo, fragmentado, resultando la forma del relato la puesta en escena de un contenido inexplicable, irreal, irrepresentable.

La fragilidad toma de nuevo forma en la manera en que Lorena muestra a su madre. Su voz, su risa, su rostro, sus manos, su cuerpo, sus gestos, sus miradas y sobre todo sus silencios aparecen mostrados de manera igualmente fragmentada e insisten en el valor que los fragmentos (pedazos de Jacqueline) tienen por sí mismos: sin relación con el espacio o una acción cualquiera; porque incluso cuando Giachino muestra a su madre haciendo algo (sirviéndose y tomándose un café, por ejemplo) no nos pone frente al desarrollo de una acción (los planos no cuentan una acción) sino frente a imágenes de « afecto » (por decirlo con Deleuze¹⁶), planos donde lo que verdaderamente importa es la ternura transmitida por la mirada de su hija y el valor que le da a la imagen del rostro y cuerpo de su madre. Jacqueline, que ha sufrido un coma diabético, parece moverse con cierta dificultad, su rostro resulta en ocasiones inexpresivo, fijado, el manejo de la expresión verbal parece también alterado, de ahí tal vez que se exprese prácticamente todo el tiempo a través de monosílabos o frases cortas... Los diversos planos (primeros planos, planos detalle, planos de conjunto, estáticos o dinámicos: planos fijos o travelíns circulares en torno a Jacqueline...) muestran la fragilidad del cuerpo de la madre, la huella de su amnesia, visible en las secuelas que el coma diabético le han dejado. La imagen se recrea en todo ello invitándonos a la contemplación y funcionan como una especie de punto de articulación entre las piezas del puzzle, como instantáneas que detienen el flujo de la imagen-video y nos trasladan a otra dimensión llena de la densidad de un silencio trascendente. A través de estos planos, donde lo que se subraya es la plasticidad de la imagen corporal (del gesto y de sus sonidos) la imagen de la madre, desde la ternura, desde el amor, desde la complicidad, deja de ser

¹⁶ Deleuze habla de *l'image-affection* a propósito del primer plano (el rostro), nosotros la utilizamos aquí haciéndola extensible a todo el cuerpo de Jacqueline. Cfr. Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, et *L'image-temps*, París, Ed. Minit, 1983.

indicio de un cuerpo y se transforma en icono de la fragilidad: fragilidad del devenir, fragilidad de la memoria, ofreciéndonos de nuevo una experiencia sensorial antes que cognitiva que nos invita, como decimos, a la contemplación, como el que intenta cumplir, como expresa la cita inicial de Julio Cortázar, « un angustioso deseo: el de fijar lo efímero, lo que fluye en el tiempo y lentamente deriva hacia el olvido »¹⁷.

Lorena Giachino continúa entonces sola la búsqueda para tratar de ubicar el paradero de Reinalda del Carmen, enfrentándose a sucesivos callejones sin salida que la llevan directamente al muro infranqueable de la « ley de amnistía », motivo por el cual, se entera, la investigación sobre Reinalda y sus 12 compañeros, se interrumpió en 1986. Esta búsqueda la llevará finalmente a un centro de documentación sobre casos de Derechos Humanos –antes clínica clandestina de la DINA- donde con bastante probabilidad –puesto que estaba embarazada– Reinalda estuvo detenida. Sirviéndose de los recursos de la ficción, el expresionismo de los planos (que describen la sordidez del lugar a través del claro-oscuro, una música extradiagética que da a la imagen visos de película de terror, la inestabilidad de la cámara al hombro, los encuadres oblicuos e incluso el inserto del plano de una araña terrorífica que se pasea por las montañas de carpetas sin clasificar) subraya una sensación de malestar, de angustia y hasta de rabia.

Lorena avanza en su investigación a la par que en sus afectos. Empieza entonces la construcción de una suerte de duelo. Como un intento de dar sentido a lo incomprensible: dar *vida* a esta lucha que es el compromiso con el *trabajo* de la memoria será la forma de liberarse de sus demonios. El diálogo inicial con el pasado (que antes era el pasado de la madre) se transforma, en el curso del documental, en este *trabajo* de memoria donde el recuerdo de los desaparecidos deja de ser « mausoleo », « panteón », « tumba » para transformarse en lucha liberadora. El diálogo inicial toma forma (auto)reflexiva estableciendo ahora una relación con el pasado, intensa y propia, que no es ya mero cumplimiento de un deber sino verdadera necesidad de enfrentar demonios que son ahora suyos: la memoria *vive* así con pleno derecho en el presente. La memoria toma de hecho sentido en la construcción de un presente (y un futuro) más justo. El compromiso con la memoria es tanto una manera de mantenerla viva como de *mantenerse* vivo¹⁸. Carlos Cerda¹⁹, con quien Lorena

¹⁷ Cortázar, Julio, « Contra el olvido », Diario de Mallorca, n° 11, 13/07/1979. Publicado también en *Literatura Chilena en el Exilio*, N°12, octubre 1979. El artículo puede leerse en <<http://www.blest.eu/cultura/cortazar79.html>> y en <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img= 3771&Code=21.068>

¹⁸ Tal y como afirma Nelson Caucoto, abogado de Derechos Humanos que lleva en el momento de la filmación la causa de Reinalda y de sus doce compañeros de partido, en el documental (1h 11' 50").

se entrevista, nos da una de las claves de las conclusiones a las que llegamos con la propia realizadora al final del documental (1h 13'50''): «Seguimos teniendo una lucha, seguimos teniendo que convencer a un medio jurídico nacional de la bondad de que el poder judicial indague estos hechos [...] que esto es mejor que no ponerle la verdad histórica a los chilenos, sobre todo del futuro [...]».

A pesar de las dificultades de la tarea, a pesar del dolor involuntario que revolver el pasado despierta, a pesar de las imposibilidades, frustraciones y misterios de lo que es imposible comprender, el compromiso con la memoria toma todo su sentido en esta dimensión de «compromiso con el futuro». Es en esa comprensión en la que Lorena Giachino se sitúa, nos sitúa, nos implica. Si buena parte del documental es la puesta en escena de la búsqueda de una verdad escurridiza y la mostración de su fragilidad, simbolizada en el dolor y en el cuerpo de su madre, el acto final de comprensión viene a darle un sentido al puzzle, *compreendiéndonos* con ella en ese instante de revelación.

La subjetividad como arma: el documental especular

Tanto *La ciudad de los fotógrafos* como *Reinalda del Carmen* aportan, como decíamos en la introducción, una mirada renovada a un tema desgraciada (aunque necesariamente) recurrente. Buena parte de la renovación que proponen tiene que ver con el hecho de asumir la subjetividad como arma fundamental de la forma de su relato, manifestación directa del lenguaje al que recurren para apropiarse un tema que han heredado, tanto desde el punto de vista cinematográfico como biográfico: el tema de la memoria del trauma de la dictadura y sus secuelas actuales. Esta subjetividad no debe, en cambio, entenderse simplemente como limitada al empleo de una narración en primera persona gramatical, porque en realidad la posición de narrador que ocupan está lejos de ser la de un demiurgo infalible. Ambos documentales responden a una mecánica de «investigación» (según una lógica de preguntas-respuestas) pero el acceso a una «verdad» no se realiza de manera unidireccional, segura ni definitiva, sino por mediación de una voz íntima que interroga y se interroga.

¹⁹ Como se cuenta en el mismo documental, Carlos Cerda, es el juez a cargo del caso «de los trece», precisamente conocido como «caso Cerda» en el que se investiga la desaparición de Reinalda y sus doce compañeros. A pesar de que dictó el procesamiento de 40 personas, entre ellas al propio Gustavo Leigh, miembro de la Junta, la Corte Suprema ordenó el sobreseimiento del caso por la ley de amnistía, sobreseimiento que Cerda se negó a firmar. Por este hecho de desobediencia, la derecha chilena rechazó en 2006 (año de estreno del documental) la nominación que Ricardo Lagos hizo para que Cerda integrara la Corte Suprema. Como es sabido, Carlos Cerda se hará cargo igualmente del «caso Riggs», proceso judicial que implica al propio Augusto Pinochet y a su familia por malversación de fondos y detención de cuentas en la entidad estadounidense «Riggs bank».

La subjetividad aparece, para el caso del documental de Sebastián Moreno, en la manera en que la aparente linealidad del relato estalla implicando al espectador en un más allá de lo contado, en un juego entre lo visible y lo invisible (entre lo audible y lo inaudible). En *Reinalda del Carmen* esta subjetividad toma forma precisa en el momento en que el relato asume completamente su autoreferencialidad y al mismo tiempo nos obliga a tomar conciencia de nuestro propio lugar (y función) en tanto espectador. Ambos realizadores renuncian al « dogmatismo » narrativo, asumiendo la fragilidad de una voz íntima que cuestiona, que no teme la incertidumbre. Renuncian, finalmente, a la cronología de un tiempo que camina inexorable hacia la teleología de un olvido impuesto, y proponen una *ucronía*, un tiempo donde es posible encontrar una memoria apaciguada y *viva*, donde es posible también elaborar el duelo de un pasado que se ha vuelto obsesivo, transformando el dolor en acción.

Cada documental, con sus recursos propios, establecen una relación con el espectador que lo obliga a actuar, primero en la reconstrucción misma del relato, y en última instancia, en las implicaciones éticas de lo que el relato propone: la necesidad de continuar en el presente la lucha por la construcción de un futuro más justo. La subjetividad de estos documentales reside finalmente en la construcción de un espectador activo, implicado y afectado por la historia que se cuenta, pero sobre todo activo. Si la subjetividad es el arma con el que estos nuevos realizadores enfrentan los demonios de su propia memoria, con los hechos y los traumas de un pasado que les ha sido transmitido, es también el medio por el que transforman igualmente al espectador en *sujeto*. Sujeto *porque* implicado en una lucha que le concierne, como nos concierne a todos y de la que no podemos limitarnos a ser testigos « objetivos ». En la articulación entre estética y ética, los documentales de Moreno y Giachino se constituyen, a través de su subjetividad, en filmes-espejo en los que lo que finalmente se refleja es ese sujeto (el realizador, pero también el espectador) puesto frente al despertar de su propia conciencia histórica.

Olga LOBO CARBALLO
I.L.C.E.A.-C.E.R.H.I.U.S.
Université Grenoble Alpes

El eco de las canciones d'Antonia Rossi (2010) ou la voix exilée

JE TRAITERAI de la question de l'exil et plus particulièrement de celui de la génération des enfants des militants qui durent quitter le Chili suite au coup d'État de 1973, ou qui naquirent loin de la terre de leurs parents comme ce fut le cas d'Antonia Rossi, réalisatrice de *El eco de las canciones*, née en Italie en 1978 de parents chiliens. L'exil des enfants d'exilés politiques sera le sujet central de son documentaire. Je m'attacherai à analyser le dispositif mis en place par cette cinéaste pour en rendre compte.

Dans le contexte du cinéma documentaire chilien qui traite de questions liées à la dictature, se donne un ensemble de documentaires tournés par la seconde génération, pour la plupart des enfants de militants qui vont réaliser des films autobiographiques qui projettent un éclairage nouveau sur le passé chilien à partir de leur itinéraire et vécu personnels¹. Ces documentaires apparaissent au moment où l'autobiographie filmique, à la fin des années 90, entame un essor international.

Le film d'Antonia Rossi se présente lui aussi comme un film documentaire autobiographique. Le récit est pris en charge par une voix off à la première personne, voix très présente qui nous livre un long monologue poétique, trame narrative du film, qui relate sa vie d'exilée.

Au sein du film, on peut distinguer deux niveaux. D'une part, celui de l'Histoire du Chili qui obéit à un temps chronologique, linéaire, avec des jalons temporels facilement reconnaissables (coup d'État, décrets militaires, marches protestataires, tremblement de terre, attentat contre Pinochet, plébiscite, investiture de Patricio Aylwin, mort de Pinochet). Ce niveau qui occupe, au regard de la durée totale du film, une part moindre, confère cependant un

¹ Carlos Berger, *Mi vida con Carlos*, 2010; Lorena Giachino, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, 2006 ; Macarena Aguilo, *El edificio de los chilenos*, 2010, en sont des exemples.

cadre temporel au récit, de même qu'une inscription dans l'histoire politique et la géographie chiliennes qui sont autant de repères pour le spectateur. D'autre part, très présent, se donne un autre niveau : l'histoire personnelle de la narratrice aux marqueurs spatio-temporels, quant à eux, très imprécis qui relèvent d'une temporalité et d'une spatialité subjectives. Ce niveau insert les éléments du niveau macro pour les faire entrer dans la logique du récit subjectif qui prévaut dans ce film.

A ces deux niveaux correspondent des images aux caractéristiques différentes. Pour le premier : principalement des images produites par des professionnels ou qui en ont la qualité. Pour le second : un matériel composite. Des archives personnelles constituées de vidéos familiales en super 8, de photos, de cartes postales, auxquelles s'ajoutent des images professionnelles d'animation ou des extraits de film.

Ajoutons que l'on passe constamment d'un niveau à l'autre, d'une source à l'autre grâce à un talentueux travail de montage.

Le caractère imprécis que nous venons de signaler ne touche pas que les repères spatio-temporels, il concerne également toute une série d'autres éléments que le spectateur a du mal à identifier dans *El eco de las canciones*. En effet, dès les premières minutes, ce dernier peine à repérer et identifier dans l'image, issue d'un matériau qui se donne pourtant comme familial, ce que nous dit la narratrice en voix off. Or il s'avère que cette voix que nous entendons est une voix multiple, née de l'interview par la cinéaste d'une quinzaine d'exilés en Italie de la seconde génération à qui Antonia Rossi demandera, pour l'élaboration de son film, de lui donner toutes les photos et vidéos qu'ils possèdent afin de construire l'imaginaire du personnage qui parle.

Por un lado realicé entrevistas a personas que habían vivido una historia similar a la mía. (El exilio de sus padres en el periodo de la dictadura, su nacimiento en un país extranjero y su posterior regreso años más tarde a Chile). Fui rescatando trozos de esas historias para construir al personaje que hilaría la narración. Simultáneamente buscaba imágenes que provinieran de orígenes totalmente distintos para que fueran construyendo el imaginario del personaje. En esto era muy importante que fueran imágenes que no pertenecieran a una historia formal, si no que manifestara en ellas una mirada subjetiva en torno a los hechos. Lo mismo sucedió con la búsqueda de sonidos².

On s'aperçoit alors que nous avons affaire à une autobiographie d'un genre particulier puisqu'il s'agit, d'une part, d'une autobiographie à la fois personnelle et multiple, et par ailleurs d'un documentaire où la dimension fictionnelle est importante, suivant en cela le précepte de Jacques Rancière selon qui : « le réel doit être fictionné pour être pensé » (Rancière, 2000 : 61).

² <<http://www.escribiendocine.com/entrevista/0002611-antonia-rossi-el-eco-de-las-canciones/>>

Le sentiment d'indétermination, et partant le sentiment d'étrangeté et de désorientation qui saisit le spectateur n'est pas à imputer à la nature de la voix off, ni à celle d'une grande partie du matériel utilisé qui supposerait notamment une concordance difficile à effectuer entre les deux, mais à la volonté d'Antonia Rossi d'élaborer un dispositif filmique qui se plait précisément à creuser la distance, accentuer le décalage entre la bande son et l'image³.

Dès le plan inaugural du film, le rapport de subordination de l'Histoire du Chili à une approche subjective et le dispositif de déliaison entre son et image sont mis en place. *El eco de la canciones* commence par un plan noir. On ne voit rien à l'écran mais l'on entend la voix de Pinochet lors d'échanges radio avec d'autres militaires tandis que le Palais de la Monnaie est en train d'être bombardé par les avions de l'armée de l'air, images tristement célèbres que chacun a en tête, mais qui ne nous seront pas montrées. L'échange radio que l'on entend sur un fond indistinct – brouhaha disharmonieux qui pourrait être celui du vol d'un avion – diminue peu à peu en intensité tandis que se fait entendre, en proportion inverse, un son musical - notes tenues tout aussi peu harmonieuses – accompagné bientôt par la voix de la narratrice : « Despierto sin abrir los ojos, debe ser de noche con una luna roja y brillante. Algo apareció mientras dormía. Algo más complicado que los sueños ». Ce n'est qu'après trente-sept secondes d'écran noir – ce qui peut sembler long pour un spectateur plongé dans le noir mais assez pour que se forment en lui des images mentales – qu'apparaît une image de toits d'immeubles et de grues aperçus, dans un premier temps à travers une fenêtre qui surecadre l'écran. Relevons que le son – celui de la musique et de la voix de la narratrice – va établir un pont sonore entre ces deux premiers plans qui nous fait passer de l'Histoire du Chili au vécu de la voix off. Cet événement historique destructeur, celui du coup d'Etat, est en même temps fondateur pour la cinéaste. Fondateur par ses conséquences tragiques puisqu'il entrainera l'exil de nombreux chiliens. Fondateur aussi parce qu'il pousse Antonia Rossi à s'interroger sur la question de la représentation du passé et sur la nécessité de créer de nouveaux dispositifs rendant compte de l'exil qui prolonge, tout en la renouvelant, la production documentaire existante au Chili : « Al final todo el mundo habla de memoria, de exilio, de tortura... y a todos les da una lata atroz. Cuando se trabaja desde el lugar común, la gente no logra sentir compasión ni empatía realmente »⁴. Ainsi, l'image noire inaugurale indique que ce que l'on va voir dans ce film sont des images subjectives, les répercussions du bombardement au niveau du vécu et de l'imaginaire.

Ce qui frappe dans le film d'Antonia Rossi et se donne dès ce plan inaugural, c'est le rapport particulier qui se noue ou plutôt se dénoue entre ce

³ Quand elle le souhaite, Antonia Rossi synchronise avec une grande précision la bande image et la bande son.

⁴ <http://blogdecinelatino.blogspot.fr/2011_04_01_archive.html>

que l'on entend (la voix de la narratrice et les sons) et ce que l'on voit à l'image. Ce « contrat audio-visuel » (Chion, 1991) de déliaison prononcée entre le son et l'image que propose la cinéaste bouscule l'illusion d'un mariage naturel entre bandes pourtant hétérogènes, et permet que dans la brèche ainsi ouverte se donne, comme nous allons le voir, toute une série d'effets de sens.

Personnages, objets, actions, temporalités

La plupart des nombreux personnages qui apparaissent à l'écran, parmi lesquels certains reviennent à plusieurs reprises, ne sont jamais identifiés. Ceux qui sont nommés et représentés sont supposés appartenir au noyau familial restreint de la narratrice : les parents, la sœur (Juana) et la cousine (Julia). Ils peuvent apparaître de façon extrêmement floue, de loin, sur le pont d'un bateau, comme c'est le cas pour les trois premiers membres lors de leur première « apparition »⁵. A plusieurs moments du film, quand la narratrice parle de ses parents, on voit un couple qui fait de la randonnée en haute montagne. La sœur est représentée par son regard. La cousine qui apparaît la première fois sur scène dans des plans courts où l'on voit notamment son bras en mouvement dans une lumière verdâtre, se verra, à d'autres moments du film où elle est nommée, représentée par ce seul bras en mouvement nimbé de vert. On voit là que ces personnages sont représentés par des procédés tels que l'association ou la métonymie.

Quant à la voix off de la narratrice, omniprésente elle ne sera jamais, pour reprendre la terminologie de Michel Chion, « désacousmatisée », c'est-à-dire identifiée à l'image (même si quelques plans de la fenêtre et du balcon d'où elle semble parler peuvent passer pour des caméras subjectives). Cependant, si son corps ne nous est jamais donné, la narratrice « apparaît » à plusieurs reprises de façon métaphorique sous la forme d'une navette spatiale se détachant de la station Apollo. On l'entend alors dire : « Hay sonidos leves en el espacio, sin brisa, sin aire. Me quedo viendo como todo se mueve abajo ». À un autre moment, on voit des spectateurs – qui apparaissent dans plusieurs autres plans du film – en train de guetter ce qui semble être l'amerrissage de la capsule Apollo. Après que cette dernière ait touché l'eau, tandis que ces spectateurs se lèvent de leur tribune, on entendra la narratrice dire : « Era tarde. Mucha gente nos recibió ». Le plan suivant montre la douane – que l'on peut supposer être chilienne – à l'arrivée à l'aéroport, transformant ces spectateurs en comité d'accueil.

La métaphore de la navette spatiale dans l'espace exprime l'impossibilité pour cette voix de s'incarner dans un corps, de posséder une identité propre, impossibilité corrélée à l'absence de lieu stable dans lequel s'ancrer.

⁵ On entend alors la narratrice énoncer : « Las botas café de mi mamá suben por la escalera del barco. Los ojos negros de mi hermana entre las olas. Había un reflejo en los lentes de mi papá. Creo que se alejaban despacio mientras la silueta se perdía en la orilla con el lamento de un barco ».

Les impressions ressenties par la narratrice peuvent également être représentées de façon métaphorique. Lorsque la voix off énonce : « Una sensación rara que se juntó con el momento en que vi a mi prima », on voit des hamsters enfermés dans des cages qui sont entassées les unes sur les autres, tandis que l'on entend le bruit de l'éclair et de la tempête qui se déchaîne ; une association articulée à la bande son qui permet de rendre compte de ce malaise.

Le montage associe de nombreuses images hétérogènes entre elles, créant de nombreuses rencontres qui n'existent que par la vertu de la collure. Pour reprendre l'exemple des spectateurs, de par le montage, ils semblent regarder à différents moments du film, alternativement, la sœur qui se produit sur scène, des immeubles entourés de grues, l'arrivée de la navette spatiale qui en vient à se confondre, on l'a vu, avec l'arrivée de la narratrice à l'aéroport.

Le texte narratif ne correspond jamais exactement à ce que l'on voit. Il peut ne correspondre qu'en partie : certains mots seulement de ce qui est dit trouvent alors leur point d'ancrage dans l'image ; parfois l'ancrage peut se faire avec une partie infime, un seul mot du texte, et ce de façon non toujours synchrone, souvent décalée. C'est assez cependant, cette rencontre d'un mot avec une fraction d'image, pour que le lien, par ce point de suture, soit établi et que le reste de ce qui est entendu et vu se mette à tisser un réseau de relations faisant appel à un imaginaire libéré du mode d'appréhension ordinaire, signes s'entrechoquant et produisant des associations et des chaînes de significations multiples.

Parfois, le lien entre le texte et l'image peut être ténu, de nature analogique, sémantique. On entend par exemple la narratrice énoncer : « Me impresioné tanto que le dije a mi papá. Me sentó en las piernas. Me hizo cariño en el pelo con la camisa arremangada hasta los codos ». Nous, ce que nous voyons, c'est une petite fille assise, non pas sur les genoux de son père, mais sur une balançoire, jouant sereine. C'est cette sérénité retrouvée que nous retiendrons.

L'image peut également à de nombreux moments contredire totalement ce que l'on entend ou voit, et réciproquement. Tandis que l'on voit une rue la nuit, on entend : « Filas de hombres y mujeres bajo el deslumbrante sol del desierto », moment qui renvoie aux files de personnes attendant pour voter lors du plébiscite de 1988 qui conditionnera le départ de Pinochet, hiatus audio-visuel qui traduit, entre autre, l'incertitude qui plane sur un moment important de l'Histoire chilienne.

Ajoutons que les références au temps sont subjectives, elles appartiennent à un ordre hésitant, contradictoire, approximatif, d'une précision apparente car purement formelle comme l'illustrent les citations suivantes : « Es de noche a día. O podría ser de día a noche » ; « No me acuerdo si era de día o de noche, quién iba al lado mío en el coche » (on voit à l'image qu'il fait nuit) ; « Deben ser las cuatro de la mañana » ; « Es domingo en la tarde ».

Lieux

Lieu indéterminé

Les lieux, eux aussi, sont frappés d'indétermination. Ils sont d'autant plus difficiles à identifier que bien souvent le lieu que l'on voit n'est pas celui qui est décrit. Par exemple, le port d'où sont sensés partir les parents de la narratrice ne ressemble en rien à un port du cône sud. Plus loin dans le film, alors que la voix off énonce « Iba con mi mamá al trabajo », nous voyons ce qui ressemble à la *Vicaría de la solidaridad*⁶. Où encore lorsque l'on entend : « Cuando llegué anoche al departamento el pasillo estaba oscuro. La puerta parecía la entrada de un refugio nuclear. Me acosté pensando que esta sensación se me iba a pasar durmiendo. Pero cuando desperté me di cuenta que seguía igual », ce que l'on voit, filmé dans un travelling, c'est un couloir sans caractéristiques particulières, de jour, qui se termine par une fenêtre. Prime, ici, sur l'image d'un monde en apparence tranquille et ordonné, exprimé par la voix off, le ressenti subjectif d'un monde qui ne l'est pas.

Lorsque la narratrice énonce : « Estuve en calles, esquinas y plazas », nous sont présentées des images qui non rien à voir avec le texte énoncé. Nous voyons des photos de jardins, puis la plage avec le bruit de la mer qui s'est annoncée dans le plan précédent dans lequel on ne la voyait pas encore, et continuera dans le plan suivant dans lequel on ne la voit plus. Le chevauchement du son (ou overlapping) est bien connu au cinéma ; il permet de relier, dans une relative continuité, des plans entre eux. Cependant, dans le film de Rossi, même les moments où images de plage et bruit de la mer sont synchrones, ils sont en contradiction avec la voix off qui, elle, ne parle aucunement de paysages maritimes. De plus, le procédé de chevauchement, - le son de la mer qui apparaît avant et se poursuit après - ne fait qu'accroître la disjonction avec des images qui ne correspondent alors ni au texte énoncé, ni au son de la mer.

Certains espaces montrés ne sont éventuellement reconnaissables qu'au prix d'une très grande attention, tout particulièrement dans les moments de passage d'un lieu à l'autre qui se font par un simple cut, qui unit plus qu'il ne sépare, dans des va-et-vient constants, des lieux qui appartiennent à des temporalités et espaces distincts. L'hémisphère nord semble alors communiquer avec l'hémisphère sud, autre appréciation subjective de l'espace.

La narratrice peut également devenir mutique, ce qui rend impossible, par exemple, l'identification des cartes postales qui apparaissent successivement à l'écran et dont on peut juste dire qu'elles appartiennent à l'espace européen. Jamais la bande son, on l'a vu, ne guide la reconnaissance du spectateur, allant parfois jusqu'à l'égarer, bousculant sa perception habituelle.

⁶ Organisme dépendant de l'Église qui défendit les victimes de la répression et leur famille durant la dictature.

Lieu déterritorialisé

Le lieu est indéterminé car, tout comme la voix de la narratrice, il n'a pas de « corporalité » ; on peut dire qu'il est déterritorialisé ou aterritorialisé. Où est la terre est-on tenté de se demander bien souvent tant elle semble se dérober, ne pouvoir être saisie que par des cartes, seule matérialité possible ; ou encore être vue de loin : depuis une navette spatiale, un avion en vol ou en phase d'envol ou d'atterrissage, ou encore en plongée depuis ce que l'on suppose être l'appartement de la narratrice. En revanche l'air et l'eau sont très présents, aussi bien à l'image que par le son.

L'air est très présent sous la forme du ciel, des nuages et du vent. Il est très présent vu de la terre, en forte contre plongée entre les toitures des immeubles, ou des mêmes points que ceux énoncés précédemment, à savoir d'un balcon, d'un avion, d'une navette spatiale (c'est alors la stratosphère que l'on voit). Omniprésents sont les avions qui évoluent à maintes reprises dans les nuages (dans lesquels marchent où s'assoient des personnages d'animation) et leur forme zoomorphisée, les oiseaux maritimes, qui unissent le ciel à la mer.

La mer tient également une place importante dans le film. Anti terre, lieu sans frontière, lieu qui renvoie à la vie et à sa naissance. Les personnages des dessins animés la regardent bien souvent, tournant le dos à ce qui pourrait être la terre chilienne dont on connaît la longueur des côtes. La mer joue alors comme référent, tout à la fois qu'elle participe de l'indétermination car l'eau occupe comme on sait près des trois-quarts de la surface de la planète. La mer apparaît y compris dans de nombreux fondus enchaînés, ou dans des plans rapides, citations ou échos des images de mer aperçues antérieurement.

Soulignons que l'air et l'eau sont présents même lorsqu'ils n'apparaissent pas à l'image : ils se font alors entendre par le son du vent, de la tempête et le ressac des vagues qui à de nombreux moments envahissent la bande son du film.

Lieu en mouvance

Le lieu est indéterminé, instable, car pris dans en mouvement perpétuel, celui du voyage, à l'image de l'errance de l'exilé et du flux de la réminiscence. Le thème du voyage⁷ est omniprésent. Il est représenté par des avions et des oiseaux, mais aussi par des aéroports, fusées, navettes spatiales, bateaux, trains, bus, voitures, foules qui marchent dans les rues, caméras elles-mêmes en mouvement, par des travellings avant, notamment dans des couloirs, qui sont autant de cheminements qui mènent vers nulle part. Le voyage est également associé au nomadisme sous la forme d'un convoi de nomades qui

⁷ De nombreux plans sont empruntés au film animé *Los viajes de Gulliver*, Max Fleischer Studios, 1939.

traversent les plans, parfois en surimpression, et qui vient à représenter l'exil de façon métaphorique⁸, de même que les lieux désertiques traversés. Le thème du nomadisme se retrouve dans l'exemple suivant intimement lié à celui de l'habitat : « ¿Qué les gustó a mis papás de la nueva casa? » : on voit alors, dans des images en noir et blanc, la laborieuse mise en place d'un campement tant le vent souffle fort. Et l'on entend la narratrice continuer à énoncer, tandis que l'on voit des objets à l'image qui s'envolent : « ¿Qué sintieron cuando entraron? Tengo la impresión de que se sintieron como cosas puestas sin orden. Se preguntarán ¿dónde estaba eso que creían conocer? ». Ce procédé métaphorique traduit, outre l'errance, la perte des repères, la tempête renvoyant aux difficultés rencontrées par l'exilé pour se fixer en un point du globe.

Lieu menacé

Ajoutons que ce lieu est continûment sur le point de disparaître, sous la menace de catastrophes d'ordre naturel (typhons, tsunamis, tremblements de terre), ou provoquées par la négligence humaine (catastrophe nucléaire), catastrophes qui viennent à représenter la catastrophe politique première que constitue le coup d'Etat militaire. Catastrophes à venir qui peuvent aussi être souhaitées car ouvrant à la possibilité que sur une nouvelle terre (« una tierra nueva ») se donne une naissance nouvelle (« empezáramos de cero »).

Fantaseo con las peores catástrofes. La posibilidad que todo cambie de orden en un segundo. Huracanes asolando pueblos completos. Tornadas levantando cuerpos en cielos. Ciudades enteras hundiéndose en el océano. Es posible que de los escombros salga una tierra nueva, pensaba, viendo las casas después del terremoto. Me sentí bien imaginando que empezáramos de cero.

Dans ces lieux détruits se déploie une vie imaginaire : « ¿Y si hubiese nacido en otro lugar? Pasillo de hospital ». La narratrice réinvente alors sa naissance dans un autre lieu. Après un accident nucléaire, on l'entend dire : « Comimos de unas latas por semana » ; dans le plan suivant on voit des immeubles dévastés. On retrouve également un travelling dans un couloir, cette fois détruit, qui donne sur des pièces en ruine tandis que l'on entend la voix off énoncer : « En la rutina de los desastres esperamos que algo nos pasara ». Nous voyons là que nous sommes dans des lieux qui relèvent d'une esthétique de la ruine, tout comme les images du forum romain que l'on aperçoit également dans le film, et qui participent d'une même logique, celle du ressenti et de l'imaginaire.

⁸ La narratrice énonce : « Viajeros sin tierras ni casa habitaban nuestra mente. Están condenados [...]. Aunque no lo quieran, vivirán agarrados a un hilo de polvo. Sus palabras me hacían soñar caminando por esos lugares con hombres y mujeres agarrados a los contornos de la tierra. Nosotros caeríamos irremediabilmente al vacío ».

Lieu / non lieu

Le lieu représenté est un lieu flottant tant par les éléments qui le composent que par les sens qu'ils délivrent. Lieu éthéré, instable, morcelé, en perpétuelle errance, insaisissable. Il tient du vide (« nosotros caeríamos irremediabilmente al vacío ») comme de la profondeur abyssale des océans (il est question de nombreux naufrages dans le film). Nous assistons ainsi à la représentation d'un non lieu (« un no lugar ») pour reprendre les termes de la cinéaste, ou ceux de la narratrice : « un lugar desconocido », « un lugar lejano », pour des exilés nés ou ayant grandi sur une terre d'emprunt (« tierra prestada »).

Lo que quería rescatar es un sentimiento mucho más profundo que tiene que ver con una cosa más contemporánea que es esto del no-lugar, un sentimiento que a las personas que han vivido el exilio les afecta más profundamente, por un tema de la prohibición. Tú te ves expulsado de una sociedad, la sociedad no te quiere y yo creo que ese es un sentimiento muy profundo que se instala en las personas que lo viven. Los niños y los jóvenes lo vivíamos desde, o a través, de los otros⁹.

Pour mieux comprendre l'importance de ce « non lieu », il convient de revenir sur le divorce entre le son et l'image qui se donne de façon flagrante tout particulièrement en quatre moments du film. Tout d'abord, on l'a vu, dans le plan inaugural, durant le coup d'Etat lorsque nous est donné le son, mais pas l'image, puis à trois autres moments où nous auront l'image, mais sans le son qui lui correspond ; moments qui se situent à la fin du film lorsque la dictature est sur le point de disparaître ou s'est achevée. À savoir, lors de la promulgation des résultats du plébiscite de 1988 où le « non » l'emporte signifiant le départ de Pinochet, lors de l'enterrement fin 2006 de ce dictateur qui mourra sept ans après la fin de la dictature sans jamais avoir été jugé pour ses crimes, enfin lors d'un long plan qui se situe dans un aéroport. Il faut aussi préciser que certains procédés décrits précédemment vont alors être amplifiés : certains plans, déjà récurrents auparavant vont se succéder et la bande son sera envahi par le bruit de la tempête et par un brouhaha de sons désagréables.

Pour ce qui est du moment où sont rendus les résultats du référendum, apparaissent à l'écran les gens en liesse dans les rues du Chili en train de fêter la victoire du « non ». Cependant, on n'entendra pas l'explosion de cette joie collective car aucun son ne sort des bouches de ceux qui se réjouissent ; seuls quelques klaxons se feront entendre nous coupant plus encore de ces scènes de joies qui ne parviennent que très partiellement jusqu'à nous. Durant cette séquence qu'encadrent deux plans de tornade, concomitant à la musique, le bruit du vent et de la mer, et de ce qui pourrait être le son de gréements, sont

⁹ http://blogdecinelatino.blogspot.fr/2011_04_01_archive.html

présents dans la bande sonore. Ajoutons que l'image semble à un moment se dérégler et que la séquence est scindée par un plan noir.

Lors de la mort de Pinochet, alors qu'apparaissent successivement le visage des pinochétistes, puis des anti-pinochétistes, là encore les sons de ce que nous voyons ne nous sont pas restitués. Et si la voix off de la narratrice énonce: « Las calles amplifican las voces de la gente », ce que le spectateur entend vers la fin de la séquence, s'ajoutant à la musique de fosse aux sons stridents, c'est, de façon très lointaine, l'hymne national chanté par les pinochétistes, de même qu'un son assourdi d'avion. Dans les plans suivants qui se situent à Rome, le vent est également très présent, entremêlé à un bruit de fond désagréable.

Dans ces deux exemples qui se situent à des moments de l'Histoire chilienne qui rendent ou vont rendre possible le retour des exilés au Chili, ce son qui ne parvient pas à arriver jusqu'à nous peut représenter la situation de césure irréversible des exilés vis à vis du pays qui leur a été soustrait. L'analyse du troisième moment qui se situe dans un aéroport peut étayer cette interprétation. Dans un long traveling latéral face aux baies vitrées qui donnent sur le tarmac de l'aéroport, le silence est total au début pendant quinze secondes, puis le son revient d'un seul coup dans ce lieu consacré au voyage mais qui constitue pour l'exilé le lieu de l'impossible retour.

En effet, le lieu constamment recherché est à tout jamais perdu, en perpétuel exil. Les voyages fréquents dans le film ne permettent jamais de se rapprocher de ce point qui demeure absent, insaisissable. L'exil ne suppose pas un retour, mais une errance éternelle prise dans un temps circulaire comme l'illustre le retour au fauteuil auquel il est fait mention au début du film (« Si pudiese sentarme por mucho tiempo en este sillón. Reconocer lo que ha quedado oculto en el tiempo »), puis à la fin (« Estoy sentada otra vez en el sillón »).

Ce lieu / non-lieu, obsédant, continuellement présent de par son absence (« Un lugar que nunca abandonará tu cabeza »), est constamment à construire (« Actitudes, gestos y nombres se acumulaban construyendo la historia de un lugar lejano »). Invisible, il ne peut être saisi et perçu que par le biais de l'imagination : [...] inventándome, paso la mayor parte de los días », « Cargo todas las fotografías y los sonidos. Yo invento todos los pasadizos », une imagination qui crée des concordances, fraie des passages (« pasadizos »), trace des itinéraires qui permettent d'accéder à ce lieu que l'Histoire tragique du Chili a soustrait aux enfants de l'exil.

On a pu constater que le propos du film est de livrer un regard particulier sur l'Histoire chilienne, appréhendée depuis une subjectivité – individuelle et collective à la fois – qui rend compte de l'expérience particulière de l'exil. Ainsi, s'est imposée à Antonia Rossi la nécessité de fictionner le réel en créant un personnage et son imaginaire, et de recourir à

des dispositifs particuliers – un montage subtil entre des images et entre ces dernières et le son – susceptibles, par une approche teintée d'une grande mélancolie, d'émouvoir le spectateur. Dans cette brèche ouverte, dans la liberté donnée par l'émancipation du son en regard de l'image, se glisse la possibilité d'un territoire inventé, onirique, imaginaire venant palier son absence, territoire invisible des exilés qu'Antonia Rossi nous permet ainsi de voir et de ressentir.

La voix de la narratrice, sans territoire ni identité, à l'instar du son qui ne parvient pas à s'ancrer de façon stable dans l'image, nous parle d'une voix exilée du territoire des images, qui n'a dans le même temps, pour unique demeure, que le territoire filmique, lieu illimité de la rêverie créatrice pour reconstruire sans cesse un paradis en perpétuelle perte.

Michèle ARRUE
Université Paris 8-ALHIM

Bibliographie

- CAMPAN, Véronique, *L'écoute filmique : Écho du son en image*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, Col. Esthétiques hors cadre, 1999.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1982.
- CHION, Michel, *Le son au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, Edition de l'Étoile, 1985.
- CHION, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris: Armand Colin, 1991.
- DONOSO PINTO, Catalina, « Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental »: *Comunicación y medios*, n° 26, Universidad de Chile, Santiago, 2012.
- LAGOS LABBE, Paola, « Primera persona singular: estrategias de (auto)representación para modular el “yo” en el cine de no ficción »: *Comunicación y medios*, n° 26, Universidad de Chile, Santiago, 2012.
- LEJEUNE, Philippe, « Cine y autobiografía, problemas de vocabulario », en GUTIÉRREZ (Ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B Editores, 2008.
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris: Ed. La Fabrique, 2000.
- RANCIERE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris: Le Seuil, 2001.

NO, de Pablo Larraín (2012) en el contexto cinematográfico chileno

ESTRENADA EN EL AÑO 2012, *NO* es la cuarta película del realizador chileno Pablo Larraín (1976), cofinanciada por las productoras Fábula (de los hermanos Juan de Dios y Pablo Larraín)¹ y Canana (del actor mexicano Gael García Bernal). Tras *Fuga* (2006), ópera prima que respondía a otra temática y no pasó a la posteridad, *NO* (2012) viene a completar, junto con *Tony Manero* (2008) y *Santiago 73. Postmortem* (2010) una trilogía sobre un periodo clave de la historia chilena: aquel que abarca desde el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 que puso un brutal término al gobierno de Unidad Popular presidido por Salvador Allende, hasta la Transición a la Democracia, iniciada por el plebiscito del 5 de octubre de 1988 y confirmada por las elecciones que llevaron a Patricio Aylwin a la presidencia del país, el 11 de marzo de 1990, volviendo a instaurar un gobierno democrático tras 17 años de dictadura cívico militar. Si *Tony Manero* nos sumergía en los aciagos años 70-80, y *Santiago 73. Postmortem* se enfrascaba en los efectos del Golpe y los inicios de la Dictadura, *NO* cierra el ciclo, explorando los entresijos de la campaña plebiscitaria que condujo a la Transición a la Democracia.

La película *NO* ha gozado de una recepción bastante contrastada en Chile y en el exterior. Si bien, en el ámbito nacional, ha despertado numerosas polémicas y cuestionamientos, la crítica internacional le ha dado una muy buena acogida, llegando a convertirla en la primera cinta chilena candidata al Óscar de la mejor película extranjera, y en la ganadora del Premio Quincena de Realizadores en Cannes². Para entender dicha recepción, cabe adelantar desde ya que la película provoca en el espectador un sentimiento ambivalente:

¹ <http://www.fabula.cl>

² Al respecto, recomendamos la lectura de los artículos de Magali KABOUS (« Réception en France et revue de presse ») y Eva-Rosa FERRAND VERDEJO (« Réception de *No* au Chili ») que figuran en el número de *L'Avant-Scène Cinéma* dedicado a *NO*, n°635, septiembre 2016, p. 50-58.

de alegría y entusiasmo ante la reconquista democrática, por una parte, y de escepticismo y desaliento ante los efectos del neoliberalismo, por otra. Así lo resume eficazmente el crítico francés Thomas Sotinel :

Voici un film [...] dont on ressort le sourire aux lèvres. À la fin de *NO* [...] le mal est vaincu, la démocratie a triomphé. Pablo Larraín est au cinéma ce que René Saavedra, le héros de *NO*, est à la communication politique. Un artiste en pleine possession de ses moyens. Ce qui lui permet de cacher soigneusement les effets secondaires de son film, qui se manifestent plus tard, longtemps après que les lumières se sont rallumées. Une fois dissipée l'euphorie que procure le spectacle de la chute d'une dictature, toutes les questions que l'on a maintenues à l'arrière-plan ressurgissent et *NO* devient un autre film, plein de doutes et d'ambiguïtés, une œuvre politique qui déjoue les pièges du cinéma militant pour tendre ceux du scepticisme et de l'inaction civique. [...]. S'il est une vertu dont Pablo Larraín n'est pas exempt, c'est l'ironie. [...] Ce que décrit Pablo Larraín de cette manière est en apparence une marche vers la victoire³.

Tales reflexiones no podían dejar de ser suscitadas por el tema central de la película: la elaboración de la campaña plebiscitaria que, llevada a la televisión mediante 27 franjas de 15 minutos diarios, dio visibilidad pública a los opositores a la Dictadura. Dicha franja fue decisiva (aunque solo fue parte de un largo y complejo proceso de movilización ciudadana, como lo veremos más adelante) para el triunfo de la opción NO en el plebiscito del 5 de octubre de 1988. La campaña tenía como objetivo mostrar la opción del NO como alternativa válida para enfrentarse a Pinochet, que encabezaba la opción del SÍ. En el Plebiscito finalmente venció la oposición: del total de votos escrutados, el SÍ obtuvo el 43,01 % y el NO, el 54,71 %. Conforme a las “Disposiciones Transitorias” de la Constitución de 1980 (artículos 27 a 29), este triunfo implicó la convocatoria de elecciones democráticas conjuntas de presidente y parlamentarios al año siguiente, que conducirían al comienzo del periodo llamado Transición a la Democracia.

El evento al que se refiere la película de Larraín es pues decisivo en la historia de la redemocratización del Chile contemporáneo. Ahora bien, la película se estrena en un momento en que el modelo de gobierno que resultó de este largo proceso para reconquistar la democracia estaba haciendo agua, mostrando sus límites para superar los lastres dejados por 17 años de dictadura. Los principales desafíos planteados por estas rémoras dictatoriales son de orden: político (sistema electoral binominal que tiende a marginar más aún los pequeños partidos políticos), jurídico (a pesar de varios logros, muchos de los crímenes y violaciones a los derechos humanos cometidos durante la Dictadura permanecen impunes), económico (Pinochet implementó durante la Dictadura un modelo económico neoliberal que perjudica profundamente

³ SOTINEL, Thomas, “NO: la dictature et ses opposants balayés par un arc-en-ciel publicitaire”, *Le Monde* (Paris), 05-03-2013, p. 19.

toda posibilidad de democracia social y económica) y mediático (concentración extrema de los dueños de los órganos de prensa, radios y televisión, que no permite un verdadero pluralismo de opinión y expresión⁴).

Si bien la Constitución del 80 (impuesta por Pinochet, elaborada por Jaime Guzmán y validada mediante un Referéndum que resultó ser un fraude), las “leyes de amarre” (aprobadas a la fuerza y apresuradamente, justo antes de la elección del Presidente Patricio Aylwin) y las constantes presiones del poder militar (por lo menos hasta 1998, fecha en que Pinochet deja finalmente la Comandancia en jefe del ejército para convertirse en senador vitalicio) han puesto muchos obstáculos a la restauración de una democracia cabal, también se suele cuestionar la voluntad y eficacia política de la “Concertación”, conjunto de partidos políticos que se ha formado en gran parte en torno a la campaña plebiscitaria del 88 y que, de hecho, ha estado pasando recientemente por una grave crisis institucional⁵.

Denominado “Transición a la Democracia”, el periodo que va del 88 al 98 ha dado lugar, en Chile, a numerosos ensayos de sociólogos (José Joaquín Brunner, Martín Hoppenhayn, Manuel Antonio Garretón), historiadores (Tomás Moulian, Alfredo Jocelyn Holt, Bernardo Subercasseaux) o especialistas del arte y la cultura (Nelly Richard, Idelber Avelar, Rodrigo Cánovas). Todos concuerdan en diagnosticar que las esperanzas ofrecidas por la apertura democrática han sido defraudadas, hablando de “transacción” y de “transformismo”⁶, de “neodemocracia de mercado”⁷, de “consenso huidizo” y “democracia de los acuerdos”⁸, en un clima societal en el que domina la “copresencia de un liberalismo light y de un moralismo conservador”⁹. Tales diagnósticos amargamente críticos se vienen dando desde mediados de los noventa y tienen un punto común: apuntar al impacto cada vez más nítido de la aplicación de doctrinas neoliberales en la economía chilena y a su efecto no solo en la población en general sino también en las mismas prácticas y decisiones políticas. Importa recalcar este diagnóstico ya que forma parte del que pareciera elaborar Pablo Larraín en *NO*, como lo recalca el crítico chileno Víctor Hugo Ortega :

4 Al respecto, ver el documental de Ignacio Agüero, *El diario de Agustín*, 2008. Consultado el 22-05-2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4sCDYmcOkqQ>

5 SALAZAR, Gabriel, “La Concertación traicionó a la ciudadanía y hoy está pagando las consecuencias”, *Diario UChile*, 25-03-2015. Consultado el 22-05-2016. URL: <http://radio.uchile.cl/2015/03/25/gabriel-salazar-la-concertacion-traiciono-a-la-ciudadania-y-hoy-esta-pagando-las-consecuencias/>

6 MOULIAN, Tomás, *Chile actual, anatomía de un mito*, Santiago, LOM, 1997.

7 GARRETÓN, Manuel Antonio, *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la Concertación en Chile, 1990-2010*, Santiago, Editorial Arcis-CLACSO, 2012.

8 JOCELYN HOLT, Alfredo, *Del avanzar sin transar al transar sin parar*, Santiago, Planeta, 1998.

9 HOPPENHAYN, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Más que nunca, después de ver *NO*, se viene a la mente el Chile Actual [referencia al título de un célebre ensayo de Tomás Moulian: *Chile Actual. Anatomía de un mito*, 1997]. “Decir que la alegría, [prometida por el spot del NO] no llegó es un cliché. Pero es un cliché real. Y no se podría ignorar que esta idea que la película plantea con sutileza, mediante momentos de humor negro, que son negros precisamente porque estamos en 2012, y el país presenta miserias bastardas que nunca se erradicaron, en más de veinte años de democracia”¹⁰.

La película *NO*, su estética y su propuesta interpretativa

NO se estrena pues en un momento en que existe en Chile un notable y ya bien instalado desencanto respecto de la Transición a la Democracia. Si bien la película pone en escena la gesta que significó realizar la campaña y emanciparse de la Dictadura, también recalca las numerosas disensiones entre los opositores, así como el papel protagónico de los publicistas que llevaron a “vender la democracia como un producto”, y se cierra con un cierto escepticismo amargado, en consonancia con los sentimientos que deja ver el primer plano final sobre el rostro del protagonista (René Saavedra) encarnado por el actor mexicano Gael García Bernal.

Ahora bien, al optar por indagar, en una suerte de *huit clos*, en los entresijos de la campaña plebiscitaria por el NO, Larraín plantea una serie de apuestas que les han sido cuestionadas en Chile. Seleccionaremos dos: en nombre de la veracidad histórica, el sociólogo Manuel Antonio Garretón le reprocha haber eclipsado, o por lo menos relegado a segundo plano, el trasfondo de movimientos sociales que, desde el año 83, venían organizándose¹¹. Más aún, la crítica cultural Nelly Richard le reprocha proyectar un imaginario que favorece más una visión de la política como tecnicismo de expertos en comunicación y negociaciones de cúpula que como frutos de movimientos sociales de ciudadanos autónomos; imaginario según ella poco acorde con los movimientos estudiantiles y ciudadanos que vienen imponiéndose en el escenario político chileno desde el año 2005¹², movimientos, precisa y paradójicamente, a los cuales el director dedica su película en el momento de su estreno¹³.

Por supuesto, conviene recalcar que, si bien la película pareciera reducir las pugnas políticas y sus vastas repercusiones sociales a rivalidades personales

¹⁰ ORTEGA, Víctor Hugo, “NO y la alegría que no llegó”, *Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno*. Consultado el 22-04-2016. URL: <http://cinechile.cl/crit&estud-221>

¹¹ Citado por SOTO, Héctor, “Definitivamente, No, no me gusta No”, *El Ciudadano* (Santiago), agosto 2012.

¹² RIFO, Mauricio, “Movimiento estudiantil, sistema educativo y crisis política actual en Chile”, *POLIS*, n°36, 2013. Consultado el 22-04-2016. URL: <https://polis.revues.org/9469>

¹³ RICHARD, Nelly, “Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora”, *La Fuga*, n°16, 2014. Consultado el 22-05-2016. URL: <http://2016.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>

y estrategias publicitarias orientadas hacia la competición entre las dos franjas plebiscitarias, ello tiene por lo menos tres virtudes. La primera es de orden diegético: al enfocarse en la rivalidad entre dos publicistas (René Saavedra al servicio de la campaña por el NO y Lucho Guzmán, al servicio del SÍ), Larraín pone en escena, con bastante eficacia y sutileza (debido en parte a la misma ambivalencia de los dos protagonistas), la lucha entre dos sistemas políticos, económicos e incluso estéticos. Tal estructura, además, confiere dinamismo y suspense a la película. La segunda es de orden simbólico: al poner en escena la confrontación entre dichos protagonistas y sistemas valóricos, Larraín propone una alegoría de lo que está en juego en la campaña plebiscitaria. Pero también, al enfocarse en el mundillo publicitario, al “jugar” con el lapsus, productivo en términos simbólicos, entre “plebiscitario” y “publicitario”, Larraín suscita una reflexión en torno a los efectos de la intrusión de lógicas publicitarias en el lenguaje político; problemática álgida en el mundo entero desde los 80-90 y para la que Chile pareciera haber funcionado como pequeño laboratorio, tristemente “innovador”. La tercera es de orden reflexivo: al realizar un constante vaivén entre mundo político y mundo mediático-publicitario, Larraín apunta a los entreveros de ambos y suscita una reflexión más general sobre las condiciones de posibilidad de la (re)democratización de un país en un contexto neoliberal. En este sentido, es de particular interés darnos a ver parte de lo que se ha negociado en la elaboración de la franja del NO (representar o no a los torturados, hablar o no de los exiliados y desaparecidos, mencionar o no los estragos socioeconómicos dejados por la estricta aplicación, por parte de los “Chicago Boys”, de las doctrinas neoliberales de Friedrich Von Hayek, etc.) poniéndolo en perspectiva con dilemas estratégicos que Max Weber definió como “ética de la responsabilidad” (recordar lo ocurrido durante la Dictadura) *versus* “ética de la convicción” (hacer que la población confíe en que puede volver la Democracia, en que “la alegría ya viene”, para citar el eslogan de la franja)¹⁴.

Por otra parte, conviene reflexionar sobre el estatuto de esta película, y situarla estética y políticamente en el contexto cinematográfico chileno. Llama la atención la insistencia con la que, tanto el director Pablo Larraín como el actor principal Gael García Bernal (principales promotores de la película por ser sus coproductores) mencionan el largo trabajo de documentación previo a la película (entrevistas con los testigos históricos del Plebiscito, colaboración en el guión de los dos publicistas que inspiraron al protagonista, investigación de archivo...). A ello se agregan dos recursos que tienden a borrar los límites entre película de ficción y película documental, como lo veremos enseguida. En realidad, le película se presenta más bien como el *making-of* de la campaña plebiscitaria, haciéndonos compartir, tras bambalinas, el proceso de creación de la campaña: elaboración de conceptos, ideas, canciones, logos, jingles,

¹⁴ WEBER, Max, *Le savant et le politique* (1919), Paris, La Découverte, 2003.

eslóganes, etc. Integra en su seno mucho material archivístico (un tercio del total del largometraje, según el propio Larraín¹⁵) proveniente de las campañas del SÍ y del NO, así como de programas y reportajes televisivos, publicidades de la época, teleseries y grabaciones de escenas callejeras. Tal integración de imágenes de archivo crea un “efecto de verdad”, aumentado por el recurso a cámaras de la época (unas Ikegami, sistema U-matic de formato 4/3); recurso que tiende a borrar el *raccord* entre imágenes de archivo (*footages* de los spots de la franja, recortados para presentar una muestra relevante y montados) e imágenes rodadas por Larraín. La minucia del montaje (realizado por Andrea Chignoli) unifica pues dos periodos, y la “suciedad” de las imágenes (colores deslavados, frecuentes sobreexposiciones, imagen cuadrada) nos sumerge visualmente en la estética televisiva de los 80. Pero esto no es todo: Larraín da un paso más en este gesto de unificación temporal acudiendo a actores políticos del periodo del Plebiscito (Patricio Aylwin, líder de la Democracia Cristiana y primer Presidente de la Transición, Patricio Bañados, connotado locutor televisivo que condujo los spots del NO, el sociólogo Eugenio Tironi, importante asesor de la Campaña del NO, las cantantes Tita, Javiera e Isabel Parra, el cantante del “Vals del NO” Raúl Alarcón, alias Florcita Motuda, e incluso los publicistas Jaime de Aguirre y Eugenio García, por solo citar algunos de los 22 en total) para integrarlos en el rodaje. Así Larraín crea una estructura narrativa compleja que unifica imágenes archivísticas de los propios participantes del Plebiscito con su actuación en la película, 24 años después. Ello crea un efecto de doble índole: por un lado nos conecta emotivamente con el periodo del Plebiscito; por otro, suscita una reflexión acerca de lo que se perdió (juventud, energía, determinación, fuerza de decisión y de convicción...) entre el 88 y la época actual. Este recurso es, sin duda, el que más polémica ha suscitado en Chile. También es el que más reivindica Larraín, como lo ha explicado en varias entrevistas:

Nous approchons la politique d'une manière différente, sans activisme. Je pense que nous essayons de trouver quelque chose qui fasse sens dans toute cette violence, cette dictature. La génération précédente pensait savoir ce qui pourrait fonctionner, la façon dont les choses auraient dû être, et elle voulait diffuser ces idées. Moi, moins que diffuser ou soutenir des idées, je veux diffuser des questions, souligner des contradictions. Ma génération interroge. Nous cherchons une sorte de vérité invisible. Nous ne comprendrons jamais tout à fait mais on continue à chercher¹⁶.

¹⁵ FUENTES, Katia, “‘No’ recibe un ‘Sí’ en la nominación al Oscar”, *La Opinión* (Santiago), 07-02-2013. Consultado el 24-05-2016. URL : <http://www.laopinion.com/2013/02/07/no-recibe-un-si-en-la-nominacion-al-oscar-video/>

¹⁶ PUDŁOWSKY, Charlotte, “NO de Pablo Larraín, un cinéma à vif pour un Chili inguérissable”, *Slate Magazine*, 09.03.2013. Consultado el 22-05-2016. URL : <http://www.slate.fr/story/69133/pablo-larrain-no-chili-pinochet>

Making-of ficcionalizado de la campaña plebiscitaria, hábil montaje de imágenes de archivo insertadas en la trama ficcional, recursos técnicos para unificar la realidad recreada con la factual, cortocircuitos producidos por la integración de los mismos actores políticos¹⁷, la película *NO* provoca un vértigo temporal y convoca una memoria emotiva que aportan inteligibilidad y sentido al pasado, despertando inevitables dudas, cuestionamientos e interrogaciones. Al convocar en el 2012 un evento, un hito histórico clave de la redemocratización chilena, nos sitúa en el terreno movedizo del presente, dialogando entre pasado y porvenir. Pero al centrarse en una visión política de cúpula, pasa por alto, precisamente, aquello que ha sido obliterado en la recuperación política de la campaña: los movimientos ciudadanos autónomos que habían venido organizándose desde principios de los 80. En otras palabras, su mirada, enfocada en las élites políticas de la Transición, repite el gesto de obliteración de la actividad política, social y artística de la época. Quizás por eso se sitúa en la postura de aquel que, so pretexto de evitar lo dogmático, se limita a preguntas evasivas, como se puede apreciar en la cita arriba referida. Para compensar este gesto y para entender su alcance, proponemos revisar la producción cinematográfica chilena en los años que van de los 80 a la actualidad. Antes de eso, dejemos resonar la reflexión teórica de Gil Bartholeyns sobre los usos de la representación audiovisual :

Un film, une exposition, un documentaire interactif, une bande-dessinée ou une série télévisée, portant sur un ensemble de faits passés sont toujours des médiations entre un ce qui a été et un ce qui sera. “Un événement n’est pas [seulement] ce qu’on peut voir ou savoir, mais ce qu’il devient”, comme l’a expliqué Michel de Certeau en 1968. En effet, ces formes transforment toujours, en même temps qu’elles participent à la fixer, la culture visuelle que les membres d’une société ou d’un groupe partagent à un moment donné. Ces productions culturelles sont autant d’éléments qui, mis en relation les uns avec les autres, constituent la dimension (audio)visuelle de ce qui est désigné par l’expression : “notre histoire”. [...] Cela conduit à se demander quelles opérations conduisent à ce qu’une production culturelle soit considérée comme détenant quelque chose de l’ordre de la vérité sur un événement¹⁸.

El cine chileno en tiempos de Dictadura y Transición

NO no nació en un desierto cinematográfico. Aunque muy dañado por la Dictadura, el cine chileno se ha ido desarrollando desde mediados de los 80, en un primer momento gracias al video, medio privilegiado para la

¹⁷ Este recurso, llamado “cameo” ha sido analizado con detalle y pertinencia por Michèle Arrué. ARRUE, Michèle, “NO, de Pablo Larraín, ou comment éclairer la nuit chilienne”, *L’Avant-Scène Cinéma* (Paris), septiembre 2016, p. 24-30.

¹⁸ BARTHOLEYNS, Gil, “Entre illusion de transparence et approche réflexive : étude du montage de *Shoal*”, Coll. *Perceptions*, Paris, Presses du Réel, 2015, p. 107-115.

expresión documental y artística contestataria, y posteriormente en formato cinematográfico, mostrando un gran dinamismo en la actualidad. Veamos sus principales características, por un lado para entender a qué realidad cultural y artística remite la película de Larraín, y por otro, para entender las coordenadas estéticas y políticas de ésta dentro del contexto cinematográfico nacional. Propondremos a continuación una ojeada panorámica sobre el cine chileno de los últimos cuarenta años, distinguiendo dos periodos: Dictadura y Transición. Según Jacqueline Mouesca, especialista de la historia del cine chileno :

El cine es, probablemente, de todas las manifestaciones culturales chilenas, la que resultó más seriamente afectada por el golpe de Estado. Catorce años después, no hay en el país una industria cinematográfica verdadera; la producción -que descansa en el esfuerzo individual independiente- no sólo no ha podido alcanzar los niveles que había en los años de la Unidad Popular, sino que se ha visto retrotraída a las condiciones de pobreza y sobresalto de períodos muy anteriores. (...) Aunque gravemente herida y dañada, la cultura chilena -el trabajo de sus artistas e intelectuales- no murió con el golpe de Estado. El "apagón cultural" fue un fenómeno de parálisis, de estupor y miedo, una pausa de silencio quizás prolongada pero que no podía por cierto durar indefinidamente¹⁹.

Dentro de este panorama sumamente crítico, Luis Hora propone destacar tres etapas: “desarticulación”, “recomposición” y “transición” (siendo ésta dividida en dos tiempos)²⁰.

La primera de ellas, calificada como de “desarticulación” corresponde al período 1973-77. En primer lugar, a pocos días del Golpe, la productora nacional Chile Films (cuyos archivos fueron en buena parte destruidos) pasa a depender del canal nacional de televisión, órgano cultural privilegiado del nuevo régimen. Se clausuran enseguida el festival de cine de Viña del Mar (espacio de vanguardia para exhibir cine, inaugurado en 1967) así como los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica. Se deroga la ley de 1967 que preveía normas de protección al cine nacional. Se plantea de forma aguda el problema de la censura y en particular el de la autocensura. Finalmente, es de subrayar el impacto del éxodo masivo de cineastas que se identificaban con el gobierno de la Unidad Popular. Así, en Chile, el trabajo cinematográfico cayó virtualmente a cero, mientras que en una veintena de países se desarrollaba el vigoroso movimiento que se conoce como “cine

¹⁹ MOUESCA, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.

²⁰ HORTA, Luis, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, Santiago, Cuarto Propio, 2013.

chileno del exilio" (Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Orlando Lübbert, Miguel Littín, Marilú Mallet y Patricio Guzmán, por citar solo a algunos)²¹.

Hacia 1978 se produce "la recomposición" de la cinematografía nacional, fenómeno que se traduce en una reactivación del trabajo cinematográfico con una triple característica: la producción tradicional -cine documental y argumental- se ve drásticamente reemplazada por el *spot* publicitario; se introduce masivamente el *video* como soporte dominante de la imagen audiovisual, y la actividad privada cobra un particular desarrollo, inédito hasta entonces. Esta situación descansa en la preponderancia desmesurada que en este período adquiere la televisión nacional, que pasa a ser el órgano privilegiado y principalísimo de la propaganda dictatorial. Los diversos canales, y en particular el Canal Nacional, se transforman en un frente más del sistema libremercadista, es decir que están obligados a procurarse su propio financiamiento. Éste se halla en la publicidad comercial, que pasa a transformarse en la base vital de sustentación del sistema televisivo nacional, y también en una posibilidad de trabajo para los cineastas que no han abandonado el país y que no han renunciado a la idea de continuar trabajando en el oficio. Éstos se "reconvierten" transformándose en profesionales del cine publicitario. Haciendo publicidad no sólo subsisten ellos, sino que, además, haciéndola es como se forman los nuevos cineastas. En 1984 existen en Santiago 57 agencias productoras de cine y video, y la mayoría de ellas disponen de sus propios equipos, tecnológicamente modernos, capaces de realizar todas, las principales o buena parte de las etapas de la filmación, procesamiento, montaje y sincronización de sonidos de las películas, tanto para el cine como para el video. Todo lo anterior configura un cuadro en el que la realidad dominante, al cabo de un tiempo, es la presencia del video como soporte mayoritario abrumador de lo que es hoy el arte audio-visual chileno (pasan de 200 en el año 84 al doble en el 86 y más todavía posteriormente)²².

Durante este periodo de "recomposición", las ficciones, escasas, acuden a estructuras alegóricas (*El zapato chino*, Cristián Sánchez, 1979; *Julio comienza en julio*, Silvio Caiozzi, 1978). En cambio, los documentales son más abiertamente críticos y se plantean como espacios para mantener la memoria viva. Por ejemplo, *No olvidar* (Ignacio Agüero, 1982) investiga sobre la sórdida historia del cementerio clandestino de Lonquén; en *Imagen latente*, Pedro Perelman

21 En sólo diez años de exilio los cineastas chilenos produjeron 178 películas en diversos países, mientras la producción al interior de Chile desapareció casi completamente. Se exhiben así numerosos documentales de gran calidad en las pantallas europeas (es el caso de *La batalla de Chile* (1973-79) de Patricio Guzmán, impresionante trilogía histórica que va desde la Unidad Popular hasta el Golpe de 1973.

22 Se cuenta a fines de los 80 con un parque aproximado de 150.000 reproductores y más de 20.000 video-grabadores; las cifras de importación de cintas vírgenes es, por otra parte, muy considerable: 300.000 "de consumo doméstico" y 30.000 de "uso profesional". "Los cineastas chilenos -dice el célebre documentalista chileno Patricio Guzmán- no podían imaginar que el video, y no el cine, se convertiría en "el medio clave" de comunicación nacional".

plantea una fina reflexión sobre la memoria²³ (1988, al versar críticamente sobre el tema tabú de los detenidos desaparecidos, la cinta fue censurada). Otros documentales proponen análisis sociológicos de la sociedad chilena bajo Dictadura: *Los hijos de la guerra fría* (1986) de Gonzalo Justiniano se concentra en los jóvenes de las capas medias; *Dulce Patria* (1985) de Andrés Racz, revela cuánto la Dictadura ha podido significar precariedad para unos y prosperidad para otros, mientras que Ignacio Agüero (*Cien niños esperando un tren*, 1988) y Pedro Chaskel (*Somos+*, 1985²⁴) van graficando los movimientos sociales de la época. Así, a fines de los 80 se va desarrollando un cine documental militante que solicita cada vez más la participación ciudadana, y se practica muchas veces mediante colectivos. Estos equipos son: los colectivos “Cine Ojo”, “Colectivo Valdivia”, “Eco Comunicaciones”, “Creativo de Acciones De Arte (CADA)”, los grupos “Proceso”, “Gepy”, “Cine-Qua-Non”, “Cine-Mujer” (ligados éstos a instituciones, como el Área de Comunicaciones de la Vicaría de la Pastoral Obrera, o la Casa La Morada) o el grupo “Teleanálisis”, que ha producido, entre 1984 y 1989, un centenar de reportajes que recogen en imágenes los más importantes hechos de la vida política y social chilena del período²⁵. Las prácticas de estos colectivos de videoactivismo obedecen a tres líneas que implican tres metas: contrainformación y denuncia; comunicación popular, educación y desarrollo; resistencia desde la práctica artística del “video arte” (es el caso del CADA, en particular de su performance “NO+”, 1984²⁶).

23 La película se abre con los siguientes diálogos: “hay que cuidar los recuerdos, que no se lo ensucien a uno, pelear por ellos” y prosigue con una serie de montajes fotográficos y audiovisuales, enfocándose en dos personajes, un hombre y una mujer. Cada uno por su lado está viendo cintas y fotografías o procediendo a su revelado “el presente es de lucha y el futuro es nuestro”, dice el protagonista citando una banderola de la época... revelando así lo que se perdió y desarrolla una reflexión a la que, curiosamente hace eco la película de Larraín por las preguntas que suscita: “el futuro es el pasado visto en un espejo del presente... me explico? El presente es un espejo. Entonces lo miras adelante en el pasado deformado, pero crees que es el futuro”. <https://www.youtube.com/watch?v=RQJNMhUnXzM>

24 Secuencias de este precioso documental sobre una de las protestas femeninas del 85, duramente reprimida, aparecen en la película de Larraín, recortadas y montadas en lo que en la ficción se supone que es la maqueta de la campaña por el NO, rechazada por el protagonista por ser demasiado panfletaria.

25 De hecho, Teleanálisis se hará cargo de la sección “NO-ticias” en las franjas por el NO, durante la campaña plebiscitaria. Para una tipología de estos colectivos de videoactivismo, consultar: LAGOS LABBE, Paola, “Desplazamientos y resistencias del documental político chileno en un contexto de convergencia digital. Del cineasta militante al colectivo autoral: el Caso del Colectivo MAFI TV”, 8° Congreso CEISAL, julio 2016. En prensa.

26 Notemos que en la película de Larraín, la grafía “NO+” es reducida a la ocurrencia de un par de publicitarios geniales cuando en realidad se trató de una acción de arte que, iniciada en 1983 por el CADA, invitada a la población a retomar la consigna “NO+”, reapropiándose y resignificándola en un gesto ciudadano autónomo y creativo. Para mayores informaciones sobre el CADA, consultar: <http://hidvl.nyu.edu/video/003090556.html>

Tiempos de Democracia: el cine de “transición” de las últimas generaciones (1990-2010)

A partir de mediados de los 90, la actividad cinematográfica se va reponiendo progresivamente, gracias a la creación de Fondos de financiamiento, como CORFO y FONDART. Según Alex Searle, se logra realizar unas 42 películas en la década del 90, lo cual contrasta con las 18 realizadas en la década anterior. Este ritmo sostenido se confirma en la década del 2000, con mejores condiciones aun: a la Ley de Fomento audiovisual (2004) se agrega la multiplicación de escuelas de cine, de salas, de Fundaciones (Andes, Lastarria 90) y de productoras que desarrollan una cierta habilidad para captar fondos internacionales mediante el programa Ibermedia que desde el año 2004 incentiva la coproducción entre países iberoamericanos²⁷ y apoya su presentación en festivales internacionales. En el solo año 2012 se estrenan unas 27 películas nacionales, de notable calidad y el crítico Marcelo Morales saluda una nueva generación de cineastas que logran “aunar cine comercial y cine de autor”²⁸. Larraín, dueño de la productora Fabulá, junto con su hermano Juan de Dios Larraín, se inscribe plenamente en esta nueva tendencia de coproducción y difusión internacional.

Al proyectar una mirada panorámica sobre los últimos veinte años de cine chileno, el historiador del cine Luis Horta invita a distinguir tres fases, dentro de lo que denomina “cine de transición”.

La primera fase amalgama a cineastas y documentalistas de los 70 (que han filmado durante la Unidad Popular, se han tenido que exiliar y vuelven) y de los 80, tratando de reinventar una tradición mutilada, capaz de develar el dolor de lo quebrado y perdido. Películas notables como la de Silvio Caiozzi (*La luna en el espejo*, 1991) o de Ricardo Larraín (*La frontera*, 1991) tratan con eficacia, pocos medios y sutileza los traumas del pasado dictatorial. Otras ficciones se centran más bien en las desigualdades causadas por la “neodemocracia de mercado” y en sus efectos en una juventud desorientada y sin futuro (*Johnny Cien Pesos*, de Gustavo Graef, 1991; *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano, 1990)²⁹.

La segunda fase coincide con una aparente bonanza económica y con nuevos apoyos estatales para desarrollar un cine nacional y popular, con una

²⁷ LARRAÍN PULIDO, Carolina, “Nuevas tendencias del cine chileno tras la llegada del cine digital”, *AISTHESIS*, n°47, 2010, p. 156-171.

²⁸ Marcelo Morales, citado por LARRAÍN PULIDO, *Ibid.*, p. 159.

²⁹ En ambas películas se enfatiza la precariedad económica y la falta de perspectiva de la juventud en la época de la Transición: en la primera se retrata con precisión y crudeza la vida de un grupo de jóvenes de los barrios marginales de Santiago: desempleados, ociosos, rápidamente caen en el mundo de las drogas y la ilegalidad; en la otra se relata el asalto de un banco por un joven desesperado.

cierta diversidad temática. Durante este periodo el cine se hace más masivo en términos de público (y quizás esto se note en la estética y temática escogida, bastante cercana a las series televisivas en algunos casos), aunque la cantidad de películas producidas al año sigue siendo bastante baja, ante la aplastante invasión de cine norteamericano, estrenado en las multisalas modernas. El periodo culmina con tres ficciones de gran éxito popular en Chile: *Historias de fútbol* (Andrés Wood, 1997), *El chacotero sentimental* (Cristián Galaz, 1999) y *Taxi para tres* (Orlando Lübbert, 2001). Todas, además de entretener, pretenden generar un nivel básico de reflexión sobre la identidad y la sociedad chilena.

La tercera fase (2000-2010) podría ser identificada como de “segunda transición” (de manera similar a lo que se observa en la política, la literatura y el arte en general, el fin de siglo ha significado un giro clave en Chile). Durante este periodo, el cine documental entra en su auge revelando una notable agudeza, así como la voluntad de proyectar una “memoria obstinada” y de entablar un diálogo informativo y reflexivo con el público. Estos documentales abordan los temas de la memoria y los derechos humanos (*Fernando ha vuelto*, Silvio Caiozzi, 1998; *I love Pinochet*, Marcela Said, 2001; *Estadio Nacional*, Carmen Luz Parrot, 2002; *Mi vida con Carlos*, Germán Berger, 2009; *El edificio de los chilenos*, Macarena Aguiló, 2010, *Allende mi abuelo Allende*, Marcia Tambutti Allende, 2014), pero también temas de la actualidad inmediata, en particular de los movimientos sociales en torno a la derogación de la LOSE. Así, *Actores secundarios* (Jorge Leiva, 2004), homenaje a movimientos de alumnos de secundaria durante la Dictadura, va a tener un eco en una serie de documentales posteriores (*La revolución de los pingüinos*, Jaime Díaz Lavanchy, 2006, *GAM*, Ignacio Agüero, 2011, *La primavera de Chile*, Cristián del Campo Cárcamo, 2012) mientras que otros se centran, precisamente, en la producción audiovisual, fotográfica y periodística ya sea develando sus abusos de poder (Ignacio Agüero realiza una notable crítica al diario *El Mercurio* con *El diario de Agustín*, 2008) o rindiendo homenaje a aquellos periodistas y artistas militantes de los 80 que han pavimentado, con valiente denuncia, contrainformación, arte y educación ciudadana, el retorno a la democracia (*La ciudad de los fotógrafos*, Sebastián Moreno, 2006; *País invisible*, Anthony Rauld, 2015, *Habeas Corpus*, Claudia Barril y Sebastián Moreno, 2015). El cine de ficción, por su parte, intercala obras de cineastas consagrados (*Machuca*, Andrés Wood, 2004) con las primeras generaciones de egresados de las carreras universitarias de cine que cuentan cada vez más con los medios digitales. Estos jóvenes cineastas se destacan por su buen conocimiento de la tradición cinematográfica latinoamericana (a diferencia de sus mayores, más orientados hacia el cine europeo), por su constante diálogo con otras formas de expresión artística (guiños intertextuales a la canción, la telenovela, la publicidad, el noticiario, el documental o el video clip), por su voluntad de interrogar los efectos de la estética massmediática en las costumbres visuales chilenas y por lo que ello

implica a nivel ideológico y cultural. Por otra parte, el auge del documental va permeando cada vez más el cine de ficción, que se confronta con temáticas y problemáticas relacionadas con el pasado chileno reciente, tiende a realizar largas investigaciones previas a la concepción del guion, integra documentos e imágenes de archivo, o incluso protagonistas de la época, como lo hace Larraín. Sin embargo, no deja de llamar la atención el contraste entre los imaginarios desplegados por los documentales de la década del 2010, en plena conexión con el espíritu videoactivista de los 80, y el imaginario que proyecta *NO*, como si, paradójicamente, Larraín realizara el doble movimiento de citar la historia plebiscitaria para interrogar el tiempo presente, pero haciendo caso omiso de la riqueza cinematográfica, artística y militante de aquella época, contribuyendo así a eclipsar a aquel “país invisible” al que se refiere Anthony Rauld en su documental sobre videoactivismo y movimiento ciudadano en los 80.

Stéphanie DECANTE
Université Paris Nanterre

Les campagnes présidentielles chiliennes de 1958 à 1970 vues par les caricatures de Topaze

LES TROIS ELECTIONS PRESIDENTIELLES de 1958, 1964 et 1970 occupent une place spéciale dans l'histoire du Chili, car les trois tiers politiques (droite, centre démocrate-chrétien et gauche) y ont présenté des projets de transformations globales à l'époque de la guerre froide, et parce que des candidats sont récurrents : à droite, Jorge Alessandri Rodríguez en 1958 et en 1970 ; au centre (Parti démocrate-chrétien, PDC), Eduardo Frei Montalva en 1958 et en 1964 puis Radomiro Tomic en 1970 ; et enfin à gauche, Salvador Allende de 1958 à 1970. En parallèle, les années 1950-1960 correspondent à l'essor des moyens de communication de masse, les caricatures contenues dans des titres comme *Zig Zag*, *Topaze*, *Punto Final*, *PEC* ou *SEPA*, présentent un regard particulier sur ces moments de luttes politiques et idéologiques. Or, la caricature de presse encourage les stéréotypes, simplifie les situations, fait appel à un langage éminemment synthétique en insistant sur un langage manichéen. Au moment des élections présidentielles, elle est le genre par excellence qui attaque, critique, dénonce les travers des candidats, montre leurs aspirations et devient un agent de socialisation politique¹. Notre article se concentre sur l'hebdomadaire *Topaze* afin de mieux saisir l'évolution du traitement des candidats présidentiels et de la situation politique chilienne².

Apparue en 1931, *Topaze* doit son titre à la pièce de Marcel Pagnol jouée à la même époque au Chili. D'ailleurs, le professeur Topaze est un des protagonistes récurrents des caricatures. Selon Ricardo Donoso, quatre ans après sa fondation, l'hebdomadaire affirme son regard satirique et critique

¹ Soto G. (2003), p. 98-99.

² Les archives de *Topaze* sont facilement accessibles en ligne sur le site [memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) qui dépend de la Bibliothèque Nationale. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3683.html#documentos>> [9-02-2016].

tandis que la grande presse se montre très condescendante envers le second gouvernement Alessandri Palma (1932-1938)³. Parmi ses dessinateurs les plus emblématiques, citons Juan Francisco González Ramírez (Huelén), Luis Sepúlveda Donoso (Alhué), Luis Goyenechea Zegarra (Lugoze), ou encore René Ríos Boettinger (Pepo). La ligne éditoriale se veut indépendante même si le premier directeur de la revue, le journaliste et caricaturiste, Jorge Délano Frederick (1895-1980) dit Coke, se situe plutôt à droite. À la fin des années 1940, la revue devient plus conservatrice et en vient à critiquer le père Hurtado⁴. Après le départ de son cofondateur en 1950, *Topaze* est dirigée tour à tour par Luis Rubén Azócar puis Lugoze, et à partir de 1964 par le journaliste Hernán Millas qui essaie de la relancer, mais la revue disparaît en octobre 1970 après avoir abordé l'assassinat du général Schneider. En 1970, ces difficultés transparaissent dans les derniers numéros qui présentent des dessins souvent moins bien réalisés, parfois remplacés par des photos ou des photomontages. Les pages de publicités se multiplient.

Pendant des décennies, *Topaze* revendique son titre de baromètre de la politique chilienne et s'intéresse en particulier aux présidents de la République. La revue apparaît donc comme une source de première importance pour aborder les campagnes présidentielles des années 1958-1970, mettre en lumière les candidats et les axes de ces temps électoraux qui scandent la vie politique du Chili d'avant 1973. Pour continuer la comparaison avec le baromètre qui permet de mesurer la pression atmosphérique, cet article étudiera si les caricatures de *Topaze* sont réellement le miroir, un reflet « objectif »/réel des élections présidentielles chiliennes (en même temps la caricature est toujours un miroir déformant de la réalité) ou si elles prennent position dans une vie politique chilienne connectée aux grands événements internationaux.

La construction de l'image des candidats

Pour marquer les lecteurs, la caricature accentue certains traits physiques et caractères des candidats présidentiels, en particulier ceux qui sont récurrents de 1958 et 1970 et qui proviennent des trois principales forces politiques. En parallèle, il s'agira d'analyser si la construction et la présentation des candidats récurrents, à savoir Alessandri (candidat en 1958 et en 1970) et

³ Donoso (1950), p. 163.

⁴ Prêtre jésuite et avocat né à Viña del Mar en 1901. Après des études notamment en Argentine, en Espagne et en Belgique (Université de Louvain), il rentre au Chili en 1936 et est nommé professeur au Colegio San Ignacio, au Séminaire Pontifical et à l'Université Catholique. La même année paraît son premier livre, *La crisis sacerdotal en Chile* et il commence son important travail apostolique auprès des jeunes. En 1940, avec la collaboration de Víctor Delpiano, il crée la *Fundación Educacional Alonso Ovalle* pour aider les œuvres apostoliques de la Compagnie de Jésus. En 1941, il est nommé aumônier de l'Action Catholique et il publie la même année *¿Es Chile un país católico?* Il crée l'*Acción Sindical Chilena* (ASICH) en 1948 et la revue *Mensaje* en 1951. Il meurt à Santiago l'année suivante. Le père Hurtado a été béatifié en 1994 et canonisé en 2005.

Allende (candidat aux trois élections présidentielles), sont modifiées au fil des campagnes.

Alessandri

En 1958, Jorge Alessandri Rodríguez, qui représente la droite et les indépendants, est surnommé « Don Choche », diminutif de Jorge. Ses traits sont accentués au niveau du nez et du menton, il ne sourit pas et il est représenté de façon sobre et austère. Dans une caricature à la une du 21 mars 1958, Lugoze a dessiné un Alessandri pensif, portant une pochette en forme de cœur rouge avec pansement, une canne ou un parapluie derrière son dos (comme son père). « Don Choche » suit un petit chien noir et blanc, qui est le libéral Enrique Edwards Orrego, son candidat à l'élection parlementaire partielle du 3^e district métropolitain de Puente Alto (10 % de l'électorat chilien). Jorge Alessandri échange avec le professeur Topaze, car il ne comprend pas pourquoi on le compare à son père, Arturo Alessandri Palma (« El León de Tarapacá »⁵) président de 1920 à 1925 et de 1932 à 1938 et fréquemment représenté avec son chien Ulk⁶. Né en 1896, « Alessandri fils » mène de brillantes études et devient ingénieur civil en 1919. Après avoir été élu député en 1926, il est emprisonné et exilé pendant la dictature de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). Il se retire ensuite de la vie publique pour se consacrer au secteur privé : il devient le président de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC) à Puente Alto⁷, ce qui explique son surnom de « El Paleta ». De caractère solitaire et souvent irascible⁸, le candidat de droite représente le monde des entrepreneurs et du capital.

Alessandri apparaît aussi sous les traits d'une mère bourgeoise affublée d'un tailleur, d'un chapeau, de bijoux, de fourrure, de chaussures à talons hauts et d'un sac, élevant seule ses enfants, à savoir Edwards dans une chaise haute (député élu en mars 1958), Hugo Zepeda Barrios (sénateur libéral, président de son parti de 1956 à 1957) et le député conservateur Juan Coloma Mellado en culottes courtes⁹. Cette caricature insiste à nouveau sur la supposée indépendance du candidat alors qu'il représente la droite à ces comices présidentiels : la mort du sénateur libéral Raúl Marín Balmaceda, le 20 août 1957, qui s'opposait à Frei, favorise un ralliement des partis de droite à Alessandri. Or, celui-ci avait refusé d'écrire une lettre au Parti Libéral et au Parti Conservateur Uni pour demander leur soutien.

5 Caricature de Lugoze, *Topaze*, Santiago, 21-03-1958, p. 1.

6 Millas (2005), p. 80.

7 Gazmuri (2012), p. 241.

8 Millas (2005), p. 110-111.

9 Caricature de Lugoze, *Topaze*, Santiago, 11-04-1958, p. 19.

En 1970, l'image d'Alessandri change : il se présente à 74 ans aux présidentielles, ce qui fait de lui le candidat le plus âgé (Allende a 62 ans et Tomic 56 ans). Il est le seul à être né à la fin du XIX^e siècle. Il devient « don Jubileo » et ses caricatures sont plutôt liées au thème de la retraite : sur un dessin, il menace de supprimer une vache maigre noire et blanche nommée « Congreso » et aux mamelles gonflées de lait appelées « jubilación »¹⁰. Il est dessiné avec plus de rides, plus voûté, plus diminué physiquement. Si la référence à l'apolitisme continue à être évoquée, Alessandri est présenté comme un squelette et un pantin articulé de la droite¹¹. Les caricatures insistent sur son double discours et sur les faibles réformes de son mandat, reprenant la vision démocrate-chrétienne d'une réforme agraire « de macetero »¹². Un dessin le représente en « JARDinier » (JAR sont ses initiales), semant, arrosant et récoltant des dollars¹³. Après la fondation du Parti National (PN) en mai 1966, la droite n'a pas disposé de nouveaux leaders et d'une meilleure initiative politique. Néanmoins, à la suite des réformes de Frei, elle n'est pas disposée à donner comme en 1964 un soutien inconditionnel à un démocrate-chrétien (DC) pour lutter contre le communisme. « Alessandri fils » conserve une capacité à rassembler l'adhésion au-delà du parti de droite d'autant plus qu'il maintient son indépendance en refusant de militer dans un parti, même dans le PN. D'après ses déclarations à la presse, il ne pensait pas reprendre à son âge un rôle politique de premier plan, mais il s'engage dans la campagne présidentielle en raison de la « demande irrépressible du peuple ». La nomination rapide du candidat de droite, le 2 novembre 1969, serait pour certains liée au leadership que commençait à avoir le général Roberto Viaux, responsable du « Tacnazo » du 21 octobre 1969 : avec Alessandri, la droite était assurée de ne pas voir ses voix se disperser¹⁴. Néanmoins, la participation de l'ancien président à des émissions télévisées l'a desservi : il apparaît vieilli prématurément et souffrant de la maladie de Parkinson¹⁵.

Allende

À gauche, Allende se présente aux élections présidentielles de 1952 à 1970. De ce fait, les caricatures insistent souvent sur le caractère réitératif de ses candidatures : lorsqu'il perd la présidentielle de 1958, il ramasse sa

¹⁰ Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 20-03-1970, p. 30.

¹¹ Caricature de Nakor, *Ibidem*, Santiago, 13-03-1970, p. 14.

¹² Entretien avec Belisario Velasco Barahona, réalisé à Providencia, le 26-08-2013.

¹³ Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 19-06-1970, p. 13.

¹⁴ Torres Dujisín (2014), p. 320-324.

¹⁵ *Ibidem*, p. 350.

banderole pour la prochaine élection¹⁶. Dans une autre caricature non signée de 1964, faisant le parallèle avec la rentrée scolaire, le professeur Topaze en costume noir et pantalon à rayures, déclare à un Allende en culottes courtes et en costume de marin que les inscriptions à l'école présidentielle sont ouvertes, mais ce dernier rétorque qu'il est inscrit depuis 1952¹⁷.

Surnommé « Chicho » dès sa tendre jeunesse, car il ne pouvait pas prononcer « Salvadorcito », il est systématiquement représenté en enfant avec une tête disproportionnée par rapport au reste de son corps, des lunettes et avec des cheveux volumineux et parfois une moustache. Avec une taille d'un mètre soixante-neuf, Allende était plutôt de taille moyenne, mais les dessinateurs semblent sans doute vouloir donner l'image d'une gauche infantile. Les caricatures esquissent une personnalité fantasque, bourgeoise, adepte du luxe avec son yacht à Algarrobo, des femmes¹⁸. Un dessin non signé aborde l'élégance d'Allende qui porte un costume impeccable avec une pochette, une pince à cravate et des chaussures vernies ou très bien cirées, car elles ont un reflet à la différence de celle du maître d'hôtel¹⁹. Le socialiste provenait d'une famille bourgeoise d'origine basque, il avait la réputation d'être un coureur de jupons²⁰, d'aimer le bon vin. Allende et Frei avaient tous deux une maison d'été dans la station balnéaire d'Algarrobo, mais celle du socialiste était au bord de la plage alors que celle de Frei se trouvait sur les collines. Cette image de bon vivant est connue en URSS : les dirigeants soviétiques préférèrent en 1970 Tomic considéré comme plus simple, plus proche de la culture soviétique ouvrière²¹.

Dans le contexte de la guerre froide et de la Révolution cubaine, Allende est systématiquement rattaché au bloc de l'Est et à Fidel Castro (image facile), avec en filigrane un doute sur son indépendance, l'idée qu'il est mené par l'URSS, Cuba, Corvalán et les communistes²². Intitulée « apôtre de la non violence », une caricature de Lugoze représente d'une part Allende en Gandhi assis en tailleur, les cheveux rasés, portant une dhoti blanche et en guise de lunettes, les lettres PC. Ce dessin est sous-titré « Como se ve él... ». Légendé « ¡Como lo ven! », un second dessin représente d'autre part Allende en Castro avec une barbe, une casquette, un uniforme et une arme. Le

16 Caricature de Lugoze, *Topaze*, Santiago, 6-09-1958, p. 2.

17 Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 6-03-1964, p. 19.

18 Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 10-01-1964, p. 17.

19 Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 6-06-1958, p. 2.

20 Labarca (2014).

21 Entretien avec l'universitaire Olga Ulianova, réalisé à Providencia, le 27-07-2013.

22 Caricatures de Lugoze, *Topaze*, Santiago, 25-07-1958, p. 2 et p. 19.

socialiste se tient debout et prêt à appuyer sur la gâchette de son AK-47²³. La caricature exprime un doute sur la stratégie *allendista* d'une révolution non violente, par les urnes, démocratique : arrivé en seconde position en 1958 avec 28,5 % des voix, le candidat du *Frente de Acción Popular* (FRAP) est plutôt vu comme un nouveau Fidel Castro. Pourtant, Allende soutient pendant toute sa carrière politique l'idée d'une révolution par la voie légale, c'est-à-dire en respectant les institutions démocratiques.

Entre 1958 et 1970, à la différence d'Alessandri, la manière de représenter Allende évolue peu, quelle que soit la conjoncture politique : les caricatures insistent sur son caractère bourgeois, fantasque et marxiste. Néanmoins, en 1970, le personnage semble un peu plus sûr de sa victoire²⁴.

Frei, puis Tomic

Candidat aux élections de 1958 et de 1964, Frei est un personnage grand et maigre, aux sourcils très prononcés, surnommé « Pinocho » en raison de son grand nez (et/ou de ses mensonges). Les caricatures insistent sur son côté pieux, voire sur sa soumission à l'Église catholique en raison de sa pratique religieuse et de l'idéologie de son parti : des dessins le représentent à genoux dans un confessionnal²⁵, avec un cercle fixé au-dessus de sa tête (auréole) et portant la soutane dans un rôle de prêtre ou de sacristain²⁶. Il est aussi souvent représenté comme un professeur bien habillé. En effet, à la fin des années 1950, Frei est la figure politique montante : il est élu sénateur de Santiago en 1957 avec la première majorité nationale et il publie de nombreux livres. La presse et la radio le considèrent comme un homme d'État. Des figures du journalisme comme Luis Hernández Parker, Tito Mund ou Mario Planet aident à diffuser l'image d'un homme politique sérieux, capable et intellectuel. Frei est désigné comme le meilleur sénateur et s'entoure d'un groupe de techniciens pour résoudre les problèmes du pays, en particulier lors du tremblement de terre à Valdivia en 1960²⁷.

Les caricatures raillent son côté grandiloquent et un peu ridicule en le dessinant sous les traits de don Quichotte²⁸. Le leader historique du PDC est aussi attaqué sur sa position centriste difficile à tenir dans un contexte de radicalisation de la vie politique avec un Frei qui hésite entre droite et gauche

23 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 24-04-1964, p. 2.

24 Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 12-06-1970, p. 25.

25 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 23-05-1958, p. 1.

26 Caricature d'Alhué, *Ibidem.*, Santiago, 7-03-1958, p. 19.

27 Moulian y Guerra (2000), 82, p. 111.

28 Caricature d'Alhué, *Ibidem.*, Santiago, 27-06-1958, p. 20.

en voiture²⁹, ou lors d'un match du championnat sud-américain de basket³⁰. En effet, en 1958, Frei place sa candidature au centre pour émerger entre Alessandri et Allende³¹. En 1964, il obtient l'appui de la droite, mais il refuse de changer un programme considéré comme révolutionnaire³². Son ambition du pouvoir transparaît dans les caricatures : en 1958, il est dépité d'avoir perdu l'élection et Juan Verdejo Larraín, personnage représentant le *roto* urbain, l'encourage à ranger et à conserver ses banderoles pour la prochaine élection présidentielle³³. Après Curicó, le nez de Frei s'allonge à mesure que son ambition grandit et qu'il se rapproche de son but. Une caricature de Lugoze montre Verdejo en train de mesurer le nez de Frei, qui a poussé de quelques centimètres³⁴. Néanmoins, cette ambition implique une rivalité avec l'autre présidentiable démocrate-chrétien (DC), Radomiro Tomic.

Son successeur comme candidat présidentiel du PDC en 1970 partage aussi son côté pieux, mais les différences physiques s'atténuent avec les autres protagonistes (Allende, Alessandri) : Tomic est plus petit que Frei et porte lui aussi des lunettes à bords épais et sombres. Son côté charismatique et ses capacités oratoires, soulignés par ses contemporains³⁵, sont mis en avant dans les caricatures où il est surnommé « don Radio »³⁶. Les « bla bla bla » qui accompagnent ses dessins indiquent que sa verve et ses discours interminables fatiguent. Certaines caricatures suggèrent que Tomic a un caractère plus colérique, plus « sanguin » que Frei : pour Olga Ulianova, le DC représente une manière sentimentale de faire de la politique³⁷. Mais son programme est plus radical que celui de Frei : un dessin montre Frei en train de serrer une main nommée *Corporación del Cobre* tandis que Tomic donne un coup de poing à la même main et la personne tombe³⁸. En 1970, son programme a peu de différence avec celui d'Allende : d'anciens DC, les *mapucistas*, participent à la campagne de la gauche tandis que le groupe DC *tercerista*, et en particulier Bosco Parra, a une grande influence dans la campagne de Tomic. Dans le Chili de 1970, Tomic entend approfondir des réformes déjà réalisées par son

29 Caricature d'Alhué, *Ibidem.*, Santiago, 21-02-1958, p. 19.

30 Caricature de Pepo, *Ibidem.*, Santiago, 31-01-1958, p. 10-11.

31 Letamendia (1989), p. 73-74.

32 Scully (1992), p. 203-204.

33 Caricature de Lugoze, *Topaze*, Santiago, 6-09-1958, p. 2.

34 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 20-03-1958, p. 20.

35 Entretien avec Raúl Allard Neumann, réalisé à Las Condes, le 22-07-2013.

36 Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 20-03-1970, p. 31.

37 Entretien avec l'universitaire Olga Ulianova, réalisé à Providencia, le 27-07-2013.

38 Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 29-05-1970, p. 21.

prédécesseur, Frei, et continuer à avancer³⁹. Dans l'ensemble, les caricatures de Tomic dans *Topaze* semblent avoir moins de palettes que celles de Frei peut-être parce qu'il n'a pas été auparavant candidat présidentiel et que *Topaze* connaît alors des difficultés financières.

Dans les caricatures, ces candidats présidentiels sont souvent mis en scène dans une épreuve sportive, un combat, un concours ou un jeu où *Topaze* suggère certains pronostics.

La campagne présidentielle comme une course ou un concours

Point commun entre la représentation de ces trois campagnes présidentielles, les caricatures représentent tous les candidats dans une course de demi-fond, une course de chevaux ou encore en train de jouer au casino avec comme arbitre le président sortant comme Ibáñez en 1958⁴⁰. Chaque présidentielle est en effet une course aux appuis politiques et à l'électorat. Néanmoins, certains favoris émergent notamment lors des élections parlementaires extraordinaires.

1958

En 1958, l'élection se fait à la fin du mandat de Carlos Ibáñez del Campo, élu en 1952 avec le symbole populiste du balai, et notamment le soutien du *Partido Agrario Laborista* (PAL) et d'un secteur du Parti socialiste, le *Partido Socialista Popular* (1948-1957). Une caricature de Lugoze montre Allende entrant dans la Moneda comme Ulysse avec un cheval de Troie, qui n'est autre qu'Ibáñez. Or, en 1952 Allende a adhéré au Parti Socialiste du Chili pour ne pas avoir à appuyer l'ancien dictateur, et s'est présenté aux présidentielles obtenant 5,4 % des voix⁴¹. Cependant, une partie des forces qui l'appuient en 1958 était *ibáñista* en 1952.

La fin des années 1950 est aussi un moment de recomposition politique à droite et au centre. Frei cherche à obtenir le soutien des *agrario-laboristas*, mais la majorité du parti appuie la candidature démocrate-chrétienne tandis qu'un groupe soutient Alessandri⁴². De ce fait, une caricature d'Alhué représente Frei dans une montgolfière qui a du mal à s'élever en raison des sacs PAL. Le dessin montre que ce soutien relatif ne permet au DC pas de

³⁹ Partido Demócrata Cristiano, "Chile: programa de Radomiro Tomic. Tarea del Pueblo", *Política y Espíritu* (Santiago), 08-1970, p. 15.

⁴⁰ Caricature de Lugoze, *Topaze*, Santiago, 3-09-1958, p. 2.

⁴¹ Torres Dujisín (2014), p. 104.

⁴² *Ibidem.*, 96. Navarrete Yáñez (2003), p. 50.

gagner beaucoup de voix, de se démarquer dans la course vers la présidentielle⁴³.

En mars 1958, une élection extraordinaire a lieu dans le troisième district de Santiago pour remplacer un député libéral décédé en septembre 1957. Les observateurs considèrent cette élection comme une répétition des présidentielles de septembre : avec 134 000 inscrits sur les listes électorales, ce district réunit 10 % de l'électorat national. Chaque candidat a son « parrain » : Alessandri a Enrique Edwards et Frei a convaincu Eduardo Simián, un ingénieur et ancien gardien de but de l'équipe de football de l'Université du Chili, de se présenter. Malgré le travail de terrain de Simián, c'est Edwards qui gagne l'élection⁴⁴ avec 6 000 voix de plus que le candidat DC⁴⁵. Alhué présente cette élection dans le Chili rural comme un combat de coqs, où Frei et Alessandri tiennent chacun leur candidat⁴⁶.

Les effets politiques de cette élection sont immédiats. Le 27 mars, avec l'appui du gouvernement, est signé un pacte parlementaire entre les forces qui appuient Eduardo Frei (PDC, PAL et Parti National), Salvador Allende (Parti socialiste, Parti communiste – PC, *Partido del Trabajo*, *Partido Democrático Popular*) et Luis Bossay (Parti Radical, *Partido Democrático* et *Partido Socialista Democrático*), ce qui est à l'origine du *Bloque de Saneamiento Democrático*⁴⁷. Ce groupe présente une série d'initiatives destinées à perfectionner le système politique. Il propose de mettre en œuvre une réforme électorale pour améliorer la représentativité du système politique, de déroger la Loi de défense de la démocratie afin de légaliser le PC, et enfin d'éliminer les conseils parlementaires, une institution très critiquée, car elle lie de nombreux parlementaires aux directions des entreprises publiques ou mixtes⁴⁸. Alessandri dénonce un pacte qui favorise Allende. Dans tous les cas, pour les observateurs, l'élection d'Edwards met fin aux prétentions présidentielles de Frei : Alessandri gagne les présidentielles avec 31,5 % tandis que Frei est déçu (20,7 %) et Allende (28,9 %) se prépare pour 1964⁴⁹.

⁴³ Caricature d'Alhué, *Topaze*, Santiago, 10-01-1958, p. 5.

⁴⁴ Anónimo, "Campaña Presidencial 1958. Eduardo Frei. Cronograma de Campaña Marzo-Septiembre 1958", documento de la Fundación Frei, CD_01, 1230_005.BMP.

⁴⁵ Gazmuri (2000), p. 456.

⁴⁶ Caricature d'Alhué, *Topaze*, Santiago, 28-02-1958, p. 19.

⁴⁷ Gazmuri (2000), p. 458.

⁴⁸ Torres Dujisín (2014), p. 113-114.

⁴⁹ Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 6-09-1958, p. 2.

1964

En 1964, d'après les caricatures de *Topaze*, l'élection se joue clairement entre Frei et Allende notamment après l'élection extraordinaire de Curicó, qui inspire à Lugoze un parallèle entre le Far West, le sud du Chili et la bataille politique. Devant le Curicó Saloon, Frei et Allende représentés en cowboys se battent. Verdejo et le professeur Topaze observent la scène tandis que le radical Julio Durán tire une balle en direction de Frei⁵⁰.

La mort, le 18 décembre 1963, du député socialiste de Curicó, Óscar Naranjo, provoque en mars 1964 une élection parlementaire anticipée. La bataille prend une dimension nationale à six mois de l'élection présidentielle : Allende, Frei et Durán prononcent autant voire plus de discours que les candidats à ce siège de député⁵¹. Or, avec ses 30 811 électeurs inscrits, la province de Curicó occupe, en termes de poids électoral, la 21^e place sur les 25 provinces du pays, soit 1,17 %. La province n'est pas non plus représentative de l'électorat national : son électorat est urbain à 38 % du total des voix contre 60 % pour tout le Chili. Elle n'a pas d'importants secteurs miniers, industriels, du commerce, de l'enseignement supérieur et professionnels⁵². Le 15 mars, le candidat du FRAP, à savoir le fils du député précédent, l'emporte nettement avec 39,2 % des voix. Le candidat de la droite et des radicaux (Front démocratique)⁵³ obtient 32,5 % des suffrages contre 27,7 % pour celui de la DC⁵⁴. Dans cette région agricole traditionnelle, les paysans ont voté massivement pour le socialisme⁵⁵. Ce *naranjaço*, coup de force de Naranjo, provoque un véritable choc politique dans un climat radicalisé par la Révolution cubaine.

Une caricature de Lugoze représente Frei qui embrasse la veuve joyeuse (la droite) aux funérailles qui semblent être celles du candidat du Front National Antimarxiste, Durán⁵⁶. En effet, ce dernier se retire, car il pense que ses chances d'être élu sont très faibles et il laisse la liberté d'action à ses alliés libéraux et conservateurs. Perdant son candidat pour septembre 1964 et ne bénéficiant pas du soutien d'une grande partie de la hiérarchie catholique, les conservateurs et les libéraux optent pour le « moindre mal » : la Démocratie chrétienne, jugée mieux à même d'éviter l'élection d'Allende. Néanmoins, il

50 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 14-02-1964, p. 10-11.

51 Gazmuri y Góngora (2005), p. 318.

52 Eric Campaña Barrios, «La elección de Curicó»: *Política y Espíritu* (Santiago), 01/05-1964, p. 37.

53 Scully (1992), p. 194.

54 Gazmuri y Góngora (2005), p. 318.

55 Ángel Rama, « Los campesinos votan por el socialismo », *Marcha*, Montevideo, 20-03-1964, p. 19.

56 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 20-03-1964, p. 10-11.

n'existe pas d'alliance politique avec la droite, ce qui peut expliquer la fougue de Frei sur la caricature de Lugoze : les antimarxistes lui apportent un soutien sans condition.

Frei et Allende sont désormais les deux protagonistes de l'élection de 1964 et les dessinateurs utilisent régulièrement l'anthropomorphisme pour représenter la présidence : celle-ci devient une femme, que Frei et Allende se disputent⁵⁷.

Fin juin 1964, après le meeting *freista* de la fin de la Marche de la Jeune Patrie (4 000 kilomètres parcourus par des colonnes de jeunes en un mois), le 21 juin 1964 dans le parc Cousiño, une caricature de Lugoze à la une de *Topaze* montre un Frei défiant un Allende rouge de rage⁵⁸. De fait, la clôture de la Marche de la Jeune Patrie a dépassé de façon écrasante le meeting organisé au même endroit par les partisans de Salvador Allende deux mois auparavant et elle a doublé numériquement les « marches » réalisées en 1952 par les partisans de Carlos Ibáñez del Campo. Or, ces deux événements étaient considérés depuis les douze dernières années, comme les actes de masse les plus importants de l'histoire politique chilienne. Pour attirer les foules, des tracts ont été distribués avec le slogan « Tout Santiago au parc Cousiño », invitant notamment les *pobladores* à se joindre aux colonnes de marcheurs jusqu'au meeting de Frei⁵⁹. Le 4 septembre 1964, Frei gagne largement l'élection avec 56,1 % des voix contre 38,9 % pour Allende : un dessin de Lugoze à la une de *Topaze* représente un Frei immense qui demande à un Allende minuscule : « ¿Yo me agrandé o tú te achicaste? »⁶⁰.

1970

En 1970, le FRAP cède la place à une coalition multiforme pour Allende, l'Unité populaire (PS, PC, *Movimiento de Acción Popular Unitaria*-MAPU, radicaux) que montre une caricature de *Topaze* : avec la tête et surtout les cheveux de Jacques Chonchol (MAPU), les lunettes d'Alberto Baltra, précandidat présidentiel radical, le nez et la moustache de Rafael Tarud, sénateur socialiste et précandidat présidentiel, ainsi que le double menton du communiste Pablo Neruda, on obtient le visage d'Allende⁶¹. Toutefois, la revue fait allusion à ses liens avec le *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR)

57 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 17-04-1964, p. 10-11.

58 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 26-06-1964, p. 1.

59 Tract conservé à la Fundación Frei, BMP n° 1, 1239_035.

60 Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 11-09-1964, p. 1.

61 Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 30-01-1970, p. 32.

fondé en 1965 : sur un dessin, Allende demande à des jeunes guérilleros en uniforme et armés de se retenir jusqu'au 4 septembre⁶².

Quant au PDC, il est en moins bonne posture pour les élections présidentielles de 1970 : les dessins montrent Frei en boxeur terrassé par l'inflation⁶³, affaibli par six ans de gouvernement et les dissensions internes dans son Parti. Le traitement graphique de Frei est moins soigné qu'auparavant et ressemble davantage à une esquisse, soit parce qu'il est président, soit en raison d'une dégradation des moyens de la revue. À l'époque des sondages, une caricature représente Frei en train de se faire interroger à la porte de Morandé 80 et déclarer ne pas savoir encore pour qui voter⁶⁴. En effet, Tomic et Frei ont été concurrents au début des années 1960, en particulier dans le cadre de la désignation du candidat DC aux élections présidentielles de 1964 et Frei a sans doute cherché à l'éloigner en le nommant ambassadeur à Washington. La stratégie de Tomic pour 1970 ne convient pas non plus au secteur *oficialista*, qui appuie l'action du gouvernement DC. Frei considère que Tomic est « victime de la vague utopique révolutionnaire qui parcourt tout le continent ». Il pense que sa candidature ne se fonde pas sur des bases réalistes et il n'accepte pas que Tomic présente son programme en rupture avec la Révolution dans la Liberté. Le candidat DC affirme par ailleurs que la révolution n'a pas encore été faite et Frei n'apprécie pas ses velléités d'alliance avec les partis de la gauche marxiste⁶⁵. Dans les caricatures de *Topaze*, Tomic est souvent représenté en équipe avec Allende, notamment en prévision du second tour⁶⁶ : leurs programmes sont très proches, la DC proposait un candidat unique pour son Parti et la gauche en 1969 et a donc moins attaqué Allende qu'Alessandri. Allende devient donc la première option présidentielle⁶⁷, car Alessandri est trop âgé et malade, tandis que Tomic n'a qu'un soutien tiède d'un seul parti.

Topaze élabore des pronostics de course, qui se révèlent conformes à la réalité, mais la revue ne donne-t-elle pas le miroir déformant d'une certaine conception de la vie politique ?

62 Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 5-06-1970, p. 4.

63 Caricature de Daza, *Ibidem.*, Santiago, 23-01-1970, p. 1.

64 Caricature de Click, *Ibidem.*, Santiago, 17-04-1970, p. 21.

65 Gazmuri (2000), p. 761-762.

66 Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 6-02-1970, p. 11.

67 Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 12-06-1970, p. 25.

Les caricatures de Topaze, baromètres de la vie politique chilienne et latino-américaine ?

Les dessins de la revue satirique expriment une certaine lucidité sur la situation politique chilienne en même temps qu'une prise de position dans le climat de guerre froide ambiant.

Des caricatures connectées au contexte international

Sur un dessin de 1964, Allende et Frei se lancent de la boue et à partir du tas de terre qui s'amoncèle entre eux, un gorille se forme⁶⁸. Cette caricature rappelle la métaphore de l'animal ou de la bête utilisée pour souligner les traits inhumains d'un sujet. De là découle la figure du « gorille » comme prototype du militaire putschiste latino-américain dans les années 1960-1970 et qui souligne la barbarie que peuvent prendre les armées du continent à l'encontre de toutes les formes de subversion⁶⁹. Ainsi, le 31 mars 1964, un coup d'État au Brésil fait chuter le gouvernement de Joao Goulart, accusé de vouloir « cubaniser » le pays.

Une caricature de 1964 met en scène Renán Fuentealba, président du PDC, et un autre leader politique se disputant à coups de *Paese Sera*, journal romain de gauche et du quotidien soviétique *La Pravda*. Les personnages sont entourés de mots tels que « Vatican », « États-Unis », « Italie », « Goldwater » (candidat républicain à la présidentielle étatsunienne), « Nikita » (Khrouchtchev), « Vive » et « [Mort à] ». Le professeur Topaze se demande quand ils parleront du Chili⁷⁰. Le dessinateur dénonce ainsi une internationalisation de la vie politique chilienne : le PDC est appuyé par ses homologues italien et ouest-allemand, le Vatican et les États-Unis, tandis que le PC reçoit de l'aide de Moscou et du PC italien, et que le PS se rapproche de Cuba. Avec la guerre froide, s'accroît un phénomène qui date du début du XX^e siècle. En effet, la culture politique du Chili, État coincé au bout du monde entre la cordillère des Andes, l'océan Pacifique et le désert au nord, se développe comme un « pays-île » donc l'élite chilienne a une nécessité d'appartenir à un ensemble culturel plus vaste. Au XX^e siècle, tous les acteurs politiques construisent leur projet à partir des courants de pensée globaux (européens) et ont besoin d'avoir des référents culturels. Cela commence avec le communisme au début du XX^e siècle, ensuite cela continue avec la jeunesse catholique conservatrice, qui devient la DC. Frei construit son leadership au Chili en s'appuyant sur ses relations internationales tandis que dans l'Europe de l'après-Seconde Guerre

⁶⁸ Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 22-04-1964, p. 2.

⁶⁹ Gárate Chateau (2015), p. 118.

⁷⁰ Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 31-07-1964, p. 2.

Mondiale, le Vatican soutient la formation de PDC pour lutter contre le communisme. Frei et ses proches observent ce qui se passe en Europe pour implanter ce mouvement politique au Chili. Dix ans plus tard, le communiste Luis Corvalán voyage à Moscou au XX^e Congrès du PCUS où Khrouchtchev parle de la « voie pacifique » au socialisme en pensant à la France et à l'Italie, mais pas au Chili, pourtant les communistes de ce pays choisissent cette voie⁷¹.

Si les caricatures de *Topaze* sont connectées aux grands événements mondiaux, la façon d'aborder la situation internationale et la bipolarisation du monde, mais aussi la vie politique chilienne n'est pas neutre. *Topaze* soutient délibérément le monde occidental.

Une vision aristocratique et occidentale de la politique chilienne

L'un des personnages phares de la revue, Verdejo, représente le *roto* chilien, parfois candide, l'éternel perdant de la société, l'« humain normal », tandis que le professeur Topaze fait référence à l'art d'enseigner et aux groupes plus cultivés⁷². De plus, la revue s'intéresse surtout aux grands candidats présidentiels et aux présidents. Les petits candidats ont un traitement marginal et sont raillés. Ainsi, en 1964, les caricatures du radical Julio Durán montrent qu'il n'a pas la stature présidentielle : le costume « Presidencia » qu'il essaie dépasse largement au niveau des jambes et des bras⁷³. Enfin, beaucoup de dessins représentent des derbys⁷⁴, un casino, des sports comme le basketball ou le demi-fond⁷⁵, c'est-à-dire des activités de l'élite chilienne et non pas des secteurs ouvriers, paysans ou *pobladores*.

La vision occidentale de la revue s'exprime à travers la culture européenne, mais surtout à travers un choix délibéré entre les blocs. En 1964, Allende est présenté dans une caricature comme le « loup », le « mauvais » : dans la vision manichéenne issue de la guerre froide, il incarnerait le « mal » par opposition à son rival démocrate-chrétien qui semble davantage associé au « bien »⁷⁶. Pendant toutes les campagnes, les dessinateurs associent au socialiste l'idée d'un personnage infantile, menteur, voire inculte : sur une caricature, il fait semblant de lire Marx, mais en réalité, il lit un magazine

⁷¹ Entretien avec l'universitaire Olga Ulianova, réalisé à Providencia, le 27-07-2013.

⁷² Salinas Campos (2008), p. 102-103.

⁷³ Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 10-01-1964, p. 19.

⁷⁴ Caricature d'Alhué, *Ibidem.*, Santiago, 17-01-1964, p. 19.

⁷⁵ Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 3-09-1964, p. 1.

⁷⁶ Caricature de Lugoze, *Ibidem.*, Santiago, 6-03-1964, p. 10-11.

intitulé *Modas*⁷⁷. Au contraire, *Topaze* semble adhérer à l'Alliance pour le progrès dans les années 1960 : une caricature de Lugoze sur la victoire de Frei en 1964 semble être un pied de nez à Castro. Le Chilien et le Cubain se trouvent chacun sur une petite île. Sous un palmier et à côté de la faucille et du marteau, Castro fume un cigare, est armé jusqu'aux dents et vise un Frei en costume, assis sur un tas de bulletin de votes, qui fait le « V » de la victoire et montre une urne débordant de bulletins et sur laquelle est inscrit « mayoría absoluta de sufragios ». Lugoze a laissé comme légende une réplique de Frei à Castro : « *Ya ves, Fidel, que no necesité de armas para hacer una revolución en libertad* ». En effet, pour la revue, le Chili fait partie intégrante de l'histoire et de l'évolution de l'Occident et doit s'aligner sur sa politique⁷⁸. Sur la une du numéro spécial pour la visite du général de Gaulle au Chili en octobre 1964, Lugoze a représenté le président français en uniforme et Frei en costume, dos à dos. Ils sont un peu près de la même taille (en réalité le Chilien mesurait environ dix centimètre de moins que le Français), mais Frei est très mince tandis que De Gaulle est plus robuste : pour le dessinateur, « Chile y Francia se parecen porque en estos dos países existe gran semejanza... ¡en materia de narices!»⁷⁹. Au-delà de la comparaison physique entre les deux hommes, la revue semble suggérer l'idée que le Chili s'est doté d'un homme d'État de stature internationale comme Frei et fait ainsi réellement partie du monde occidental. Les deux hommes avaient des affinités politiques, lisaient beaucoup et étaient chacun des catholiques pratiquants, même si de Gaulle ne communiait pas lorsqu'il était président. Quand Frei entreprend une visite d'État en Europe en 1965, le général le reçoit avec faste et organise un entretien avec le philosophe Jacques Maritain⁸⁰.

La vision aristocratique et occidentale de *Topaze* semble mal accepter l'idéologisation croissante de la vie politique chilienne des années 1960-1970, présentée comme un « théâtre de l'absurde ».

L'idéologisation de la vie politique chilienne devient un « théâtre de l'absurde »

En 1970, les caricatures de Topaze mettent l'accent sur la radicalisation et l'idéologisation de la vie politique avec des murs peints, une omniprésence du discours de campagne qui ne laisse plus d'espace. Un dessin de Click montre deux Chiliens devant un mur couvert d'inscriptions telles que « Alessandri volverá », « Ni un paso atrás » (slogan de Tomic), « Allende

⁷⁷ Caricature non signée, *Ibidem.*, Santiago, 12-06-1964, p. 5.

⁷⁸ Salinas Campos (2008), p. 97.

⁷⁹ Caricature de Lugoze, *Topaze*, Santiago, 2-10-1964, p. 1.

⁸⁰ Entretien avec Carmen Ruiz-Tagle, réalisé à La Ciudad Empresarial, le 1^{er} août 2013.

Allende », « Cuba sí », « Tomic » et des symboles comme la faucille et le marteau. L'un des deux hommes demande à son interlocuteur pour quel candidat il va voter, mais celui-ci n'en a aucune idée, car il est analphabète⁸¹. Une caricature de Hervi esquisse l'électeur de 1970 : il a « des oreillettes pour se protéger de la propagande radiophonique, des chaînes [de télévision] nationales et d'autres bruits », des lunettes contre « brilla el sol de nuestras inauguraciones » [par analogie avec l'hymne de la Marche de la Jeune Patrie], un « sac-à-dos familial pour transporter matelas, machine-à-coudre et autres arguments », sa bouche est une fermeture éclair pour « éviter l'entrée de mouches et de doigts ». Il est aussi équipé d'un « enregistreur de promesses avec plus de bobines que Lyz Taylor » et d'une main gauche énorme (« izquierda poderosa para rechazar golpes de derecha »)⁸². L'élection présidentielle de 1970 a eu une transcendance qui a dépassé les frontières du Chili et de l'Amérique latine, en particulier parce qu'un candidat, Allende, proposait « la voie chilienne vers le socialisme », à savoir l'arrivée par les urnes du socialisme au gouvernement. En même temps, le pays vivait une effervescence révolutionnaire avec le désir de réaliser des changements profonds et de faire émerger une nouvelle société plus juste et plus égalitaire. De ce fait, au fur et à mesure de la fin du gouvernement Frei, la vie politique se transforme de plus en plus en une confrontation⁸³.

S'inspirant des enquêtes d'opinion que mène le sociologue Eduardo Hamuy depuis 1957, un dessinateur dresse le portrait du « candidat du moment » : ce dernier possède 38,1 % du visage d'Alessandri (cheveux, front, yeux), 30,1 % de celui de Tomic (nez, bouche) et 22,6 % de celui d'Allende (bas des lèvres, double menton). La légende précise que pour « el resto de su personalidad, se abstiene por el momento »⁸⁴. En effet, en 1970, la droite, qui avait été traditionnellement représentée par deux partis (conservateur et libéral), s'était unifiée en un PN. La DC sort très divisée de son expérience de gouvernement. De ses files, sont sortis des jeunes universitaires avec une sensibilité de gauche, qui fondent le MAPU. Un groupe de jeunes ex militants socialistes, communistes et trotskistes fonde en 1965 le *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR), qui rejette la voie électorale au profit de la lutte armée. Ces nouveaux mouvements font pression sur l'ensemble de la gauche et notamment le PS. De la sorte, le schéma des trois tiers se consolide, c'est-à-dire que trois forces de poids électoral équivalent s'affrontent : la droite, le centre et la gauche. Ces trois tiers deviennent un obstacle pour nouer des

81 Caricature de Click, *Topaze*, Santiago, 6-03-1970, p. 18.

82 Caricature de Hervi, *Topaze*, Santiago, 6-03-1970, p. 23.

83 Torres Dujisín (2014), p. 301.

84 Caricature non signée, *Topaze*, Santiago, 10-04-1970, p. 19.

alliances politiques : chacun des trois candidats avait la possibilité d'être élu⁸⁵. Ainsi, dans une caricature, avec Alessandri qui se déclare de droite et indépendant, Tomic qui dit soutenir le gouvernement et être un opposant, et Allende qui dit « pens[er] comme les radicaux et le MIR », la campagne présidentielle de 1970 est présentée par Eugène Ionesco comme un « théâtre de l'absurde »⁸⁶. Ce genre connaît son apogée dans les années 1950 et traite de l'absurdité des situations, d'une existence sans signification, d'un monde sans raison dans lequel l'humanité se perd. La vie politique chilienne semble perdre sa logique pour *Topaze*, dont le dernier numéro paraît le 31 octobre 1970.

Quelques considérations finales

De 1958 à 1970, les caricatures de *Topaze* abordent les quatre grands candidats aux élections présidentielles en fonction de leurs caractères physiques, moraux et politiques, c'est-à-dire des éléments propres à ce genre satirique : Frei est un personnage grand et maigre, aux sourcils proéminents et au nez crochu, surnommé *Pinocho* tandis qu'Allende est petit avec des lunettes, une moustache et est appelé *Chicho*. Les campagnes présidentielles sont présentées comme des courses, des jeux, des concours où s'affrontent les candidats à la recherche des soutiens politiques et de l'électorat. Néanmoins, *Topaze* ne propose pas une lecture objective de la vie politique chilienne et de ses sanctions électorales : la caricature n'est pas un « art visuel » neutre, mais la revue revendique souvent son indépendance. En réalité, *Topaze* favorise le camp occidental, conserve une vision aristocratique de la vie politique chilienne et dénonce une idéologisation quasi à outrance des campagnes présidentielles, en particulier celle de 1970.

Élodie GIRAUDIER

Paris 3 – Sorbonne Nouvelle / CREDA UMR 7227

85 Torres Dujisín (2014), p. 301-302.

86 Caricature non signée, *P. Topaze*, Santiago, 26-06-1970, p. 1.

Sources primaires (archives et sources orales)

Anónimo, “Campaña Presidencial 1958. Eduardo Frei. Cronograma de Campaña Marzo-Septiembre 1958”, documento de la Fundación Frei, CD_01, 1230_005.BMP.

Tract de la campagne de 1964 (Marche de la Jeune Patrie) conservé à la Fundación Frei, BMP n° 1, 1239_035.

Entretien avec Raúl Allard Neumann, réalisé à Las Condes, le 22-07-2013.

Entretien avec l’universitaire Olga Ulianova, réalisé à Providencia, le 27-07-2013.

Entretien avec Carmen Ruiz-Tagle, réalisé à La Ciudad Empresarial, le 1^{er} août 2013.

Entretien avec Belisario Velasco Barahona, réalisé à Providencia, le 26-08-2013.

Corpus de Presse

CAMPAÑA BARRIOS, Eric, “La elección de Curicó”: *Política y Espíritu*, Santiago, 01/05-1964, p. 37.

RAMA, Ángel, “Los campesinos votan por el socialismo”: *Marcha*, Montevideo, 20-03-1964, p. 19.

PARTIDO DEMÓCRATA CRISTIANO, “Chile: programa de Radomiro Tomic. Tarea del Pueblo”: *Política y Espíritu*, Santiago, 08-1970, p. 15.

Topaze (1958, 1964, 1970)

Bibliographie

DONOSO, Ricardo, *La sátira política en Chile*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1950.

GARATE CHATEAU, Manuel, “Augusto Pinochet dans la caricature de presse française et anglo-saxonne, 1973-2006” : *Monde(s) histoire espaces relations* (n° 8), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 08-2015, p. 105-120.

GAZMURI, Cristián, *Eduardo Frei Montalva y su época*, Santiago: Aguilar, 2 vol., 2000.

GAZMURI, Cristián y GÓNGORA, Álvaro, “La elección presidencial de 1964. El triunfo de la Revolución en Libertad”, en SAN FRANCISCO, Alejandro y SOTO, Ángel (ed.), *Camino en La Moneda: las elecciones presidenciales en la historia de Chile, 1920-2000*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, Centro de Estudios Bicentenario, 2005, p. 301-331.

GAZMURI, Cristián, *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*, Santiago: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, RIL editores, 2012.