

Los perpetradores chilenos en *Chili-impressions*: la represión desde una perspectiva transnacional

Chilean perpetrators in *Chili-impressions*: repression from
a transnational perspective

Os perpetradores chilenos em *Chile-impressions*: a
repressão desde uma perspectiva transnacional

Dra. Carolina Amaral de Aguiar
Universidad Estadual de Londrina (UEL)
São Paulo, Brasil
Email: amaral_carol@yahoo.com.br

 [0000-0003-1447-1527](https://orcid.org/0000-0003-1447-1527)

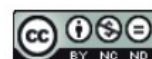
Recibido: 8 de noviembre de 2022

Aceptado: 13 de febrero de 2023

Publicado: 15 de mayo de 2023

Artículo científico derivado del proyecto postdoctoral “Cine y solidaridad internacional con Chile después del golpe de 1973” (proceso 14/03846-0), financiado por la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo (Fapesp) entre 2014 y 2017.

Cómo citar: Amaral de Aguiar, C. «Los perpetradores chilenos en *Chili-impressions*: la represión desde una perspectiva transnacional». Revista Historia Social y de las Mentalidades, vol. 27, no. 1, 2023, pp. 68-98, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5828.v27i1.5888>.



Resumen. Esta investigación dialoga con estudios recientes sobre la figura del perpetrador con el objetivo de analizar cómo se representa a los agentes de la represión chilena en el audiovisual. Por medio de metodologías procedentes de los estudios sobre las relaciones entre audiovisual e historia, este artículo analiza los mecanismos narrativos que utiliza la serie documental de la televisión pública francesa *Chili-impressions* (1978), dirigida por el exiliado español José María Berzosa, para construir una oposición a la Junta Militar chilena en los años setenta. El producto audiovisual estudiado es emblemático, pues alcanzó una gran visibilidad en su época, tras haber sido inicialmente suspendida su exhibición por la justicia francesa. Además, contribuyó con la difusión de una memoria negativa de la dictadura en el extranjero.

Palabras clave: Serie de televisión; dictadura; documental; perpetradores

Abstract. This research dialogues with recent studies on the figure of the perpetrator to analyze how the agents of Chilean repression are represented in the audiovisual media. From methodologies from studies on the relationship between audiovisual and history, this article analyzes the narrative mechanisms used by the French public television documentary series *Chili-impressions* (1978), directed by the Spanish exile José María Berzosa, to construct an opposition to the Chilean military junta in the seventies. The audiovisual product studied is emblematic of having achieved great visibility at the time after its screening was initially suspended by the French justice system and for collaborating with the dissemination of a negative memory of the dictatorship abroad.

Keywords: Television series; Dictatorship; Documentary; Perpetrators

Resumo. Esta pesquisa dialoga com estudos recentes sobre a figura do perpetrador com o objetivo de analisar representações dos agentes da repressão chilena no audiovisual. Utilizando metodologias de estudos sobre a relação entre o audiovisual e a história, este artigo analisa os mecanismos narrativos utilizados pela série de documentários da televisão pública francesa *Chili-impressions* (1978), dirigida pelo exilado espanhol José María Berzosa, para construir uma oposição à Junta Militar chilena nos anos 1970. O produto audiovisual aqui estudado é emblemático, pois alcançou grande visibilidade na época, após ter sua exibição inicialmente suspensa pela justiça francesa. Além disso, contribuiu para a difusão de uma memória negativa da ditadura no exterior.

Palavras-chave: Série de televisão; Ditadura; Documentário; Perpetradores

1. Introducción

En 2016, el Cine Arte Alameda de Santiago proyectó el documental *Pinochet y sus tres generales* (José María Berzosa, 2004), que mostraba registros de la intimidad de los miembros de la Junta Militar que tomó el poder en Chile en septiembre de 1973. En esa ocasión, el crítico Juan Pablo Pizarro escribió sobre la representación de los militares que propone la película: “Los generales parecen bobos hipócritas, incultos e incapaces de interpretar la ironía en las preguntas de Berzosa que, por ejemplo, en conversación con Mendoza compara a los carabineros con perros”. De este modo, el documental de 2004, realizado tras la redemocratización del país, reforzó una visión de los perpetradores de la dictadura chilena como intelectualmente incapaces y desconocedores de la alta cultura. Esta visión caricaturesca propuesta por Berzosa, sin embargo, no es más que la reanudación de un tipo de representación de la Junta construida en años anteriores, aún durante la represión dictatorial, y que se suma a una serie de productos de la cultura visual que contribuyeron a producir un fuerte rechazo internacional contra los militares chilenos y, particularmente, contra la figura de Augusto Pinochet. Como resume Manuel Gárate Chateau, el análisis de la imagen del general difundida internacionalmente por las caricaturas “[...] nos muestra el surgimiento de un personaje claramente identificado con el mal y las peores pesadillas del siglo XX” (párrafo 30).

La película de 2004 es, en realidad, un remontaje de una serie producida por el Institut national de l’audiovisuel (INA) y emitida originalmente en la televisión francesa en 1978, titulada *Chili-impressions* (*Chile-impressiones*). Esta producción estaba compuesta por cuatro episodios: *Les pompiers de Santiago* (*Los bomberos de Santiago*), *Voyage au bout de la droite* (*Viaje al extremo de la derecha*), *Au bonheur des généraux* (*La felicidad de los generales*) y *Monsieur le Président* (*El señor presidente*). Dada la importancia de este material como documento histórico y estético, este artículo tiene como objetivo analizar las representaciones de la Junta Militar y de la figura del propio Pinochet que propone Berzosa con el fin de comprender mejor dos cuestiones. La primera es cuál es la representación de los perpetradores presente en la serie francesa y cuáles son los recursos del lenguaje audiovisual utilizados para la proyección de imágenes negativas de la Junta Militar chilena en el extranjero. En segundo

lugar, pretendemos entender cómo esta representación y estos discursos sobre los perpetradores chilenos se insertan en un debate más amplio que implica, por un lado, los intentos de la dictadura por legitimarse a nivel internacional y, por otro, la amplia articulación de una red de denuncia y de oposición a la represión.

Este artículo se inscribe en el campo de los estudios que reúne inquietudes y métodos interdisciplinarios que consideran las relaciones entre el audiovisual y la historia para examinar las representaciones visuales de la dictadura chilena producidas por la serie *Chili-impressions*. La consideración del filme como fuente histórica y el uso del análisis fílmico como método son premisas fundamentales y bastante consolidadas en el campo, para un estudio de prácticas de las representaciones destinadas a “[...] construir las razones, los códigos, las convenciones, las intenciones investidas [...]” (Chartier 33).¹ Valorar las películas como fuentes implica considerar sus potencialidades y sus limitaciones como archivo. La imagen no nos muestra más que fragmentos delante de los cuales el historiador debe componer la experiencia histórica, como alerta Sylvie Lindeperg:

La imagen filmada decepciona las expectativas que algunos tienen en ella. Raramente es una prueba administrable que vendría a validar o contradecir un saber histórico constituido por fuera de ella. Como fragmento o puesta en forma de lo real, no puede restituir el pasado en su totalidad ni en su esencia. No entrega el tesoro de una verdad preservada que saldría toda armada de una caja de lata como un genio de su botella. Sin embargo, en su fragilidad, sus imperfecciones, sus dilaciones, allana el camino a una historia de las miradas y lo sensible registrado más cerca de los cuerpos de aquellos que hicieron el acontecimiento, ya fueran los actores, los testigos o las víctimas. (30)

En este sentido, según Antoine de Baecque, el cine debe ser entendido por el historiador en sus especificidades, no solo como lenguaje, sino como “materia histórica” (11). Considerando la historiografía y el cine como modos diferentes de dar una forma inteligible a las huellas materiales de una realidad presente o pasada, este estudio parte del princi-

¹ Todos los términos y trechos originalmente publicados en lengua extranjera han sido traducidos al español por la autora.

pio de que los documentales de Berzosa son importantes para entender problemáticas históricas sobre la dictadura chilena, como cuáles fueron los mecanismos utilizados para generar una oposición contra la represión en la comunidad internacional y, tras la apertura política, en las memorias sociales. Tomado como “película-emblema” (De Baecque 16), cada uno de los cuatro episodios de la serie ayuda a comprender la construcción de estrategias de puesta en escena que hacen visible lo que la dictadura pretendía ocultar. Más que un espacio para la denuncia de torturas o desapariciones (aunque esta dimensión también está presente), *Chili-impressions* puede mostrarnos cómo la televisión y el cine buscaron dar forma a la naturaleza autoritaria de la dictadura, en detrimento del discurso militar oficial que pretendía negar la represión.

Teniendo en cuenta tales preocupaciones, este artículo también dialoga con algunas de las tendencias historiográficas que han marcado los estudios más recientes sobre los regímenes autoritarios, tanto en las ciencias humanas como en el cine. En las últimas décadas, como señalan Vicente Sánchez-Biosca y Lior Zylberman, la figura del perpetrador ha sido cuestionada no solo desde un punto de vista psicológico, sino también social: ¿quiénes eran esas personas? Los documentales de Berzosa son fuentes importantes para reflexionar sobre la complejidad inherente a responder a esta pregunta a través del audiovisual. Como señalan Sánchez-Biosca y Zylberman, el conocimiento de los procesos históricos y sociales que envuelven a los crímenes en masa debe articularse con la reflexión sobre la función de la imagen en la representación de estos crímenes (6), pero eso también implica, necesariamente, la movilización de lo que está fuera de campo, de lo que no se ve en los cuadros. En el caso estudiado, el “fuera de campo” puede ser considerado a partir de las informaciones que el telespectador interesado en Chile ya había obtenido, en 1978, por otras vías, como noticieros de televisión, informativos de radio y prensa, que difundían las denuncias de asesinatos, detenciones ilegales y tortura y, además, la existencia de una gran masa de personas obligada a dejar al país. La verdadera represión no es exhibida en pantalla, puesto que es cometida de modo oculto; sin embargo, el conocimiento de su existencia es movilizado por la puesta en escena para construir la representación que se propone del perpetrador.

Así, puede decirse que las fuentes aquí analizadas son particularmente complejas en lo que respecta a la relación entre el contexto de

producción y el producto audiovisual, exploran las tensiones entre lo que aparece en pantalla –determinado en gran medida por la puesta en escena construida a partir de la interacción entre director y perpetradores– y los mecanismos de filmación y montaje que deconstruyen la representación deseada por la Junta Militar. Conocer las condiciones de producción y esos mecanismos – “[...] seguir el camino de las imágenes, devolverles la iniciativa, prestar atención a los murmullos y los signos lábiles de los que son depositarias, postular que reflejan menos el acontecimiento histórico que el hecho de ser testigos y portar sus coordenadas”, como plantea Lindeperg (30)– es fundamental para entender las representaciones creadas y comprender la relevancia de la serie como documento sobre la dictadura y su proyección transnacional.

De este modo, en el terreno de las conexiones entre el audiovisual y la historia, *Chili-impressions* apunta a la complejidad de la imagen en movimiento que, para ser entendida como expresión ideológica, no puede ser interrogada desde un “ojo ingenuo” (Sorlin 62) que se limite solo a identificar la coherencia del producto fílmico. Se pretende, por tanto, analizar la serie en todos sus artificios.

2. Contexto de producción y límites de la representación

Producto por excelencia de una historia cultural transnacional, la serie televisiva *Chili-impressions* fue producida por el INA y dirigida por un español exiliado en Francia desde los años cincuenta, José María Berzosa. El proyecto de la serie sobre la dictadura chilena se inscribe en una relación más larga entre Berzosa y la televisión pública francesa: a principios de los años setenta el director realizó algunos documentales sobre la represión en su país de origen. Con la colaboración de la Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), en 1972 Berzosa volvió a la España franquista para realizar *Rouge Greco Rouge* (1973), cuando, haciéndose pasar por un franco-español, tuvo acceso a conventos y dependencias militares donde se encontraban cuadros del pintor El Greco (Fillol et al. 397). Un año después, Berzosa dirigió para France 3 el documental *Zurbarán ou la vie des moines et l'amour des choses* (1973), que también busca “[...] parodiar y desactivar la construcción identitaria franquista, re-escribiendo la historia de estos mitos del patrimonio cultural (e imaginario) español” (Fillol et al. 398). Finalmente, en 1974, también para ORTF, dirigió la

trilogía *Espagnes*, centrada en las figuras de la literatura española El Cid Campeador, Don Juan y Don Quijote. En estas primeras películas, además de la inserción previa de Berzosa en las emisoras francesas, ya estaba presente un recurso que se repetiría en las películas sobre Chile, que es el uso de la ironía para desmitificar el discurso nacionalista de la dictadura.

Además de ser un recurso de lenguaje, la ironía aparece como una forma de representar la dictadura desde dentro, subvirtiendo sus símbolos, su discurso e incluso la imagen de sus dirigentes, como ocurre en *Chili-impressions*. Para ello, sin embargo, es necesario garantizar la entrada de la cámara y del equipo de filmación en los espacios públicos y privados de los que emana el poder autoritario. Cabe destacar que el hecho de que la serie haya sido producida por la televisión pública francesa no es secundario, ya que es precisamente el peso institucional del INA lo que lleva a los militares chilenos a abrirse al proyecto, en busca de proyección internacional. Por parte del equipo de producción, la institución funciona como una especie de tarjeta de visita que abre muchas puertas; sin embargo, el éxito de la serie también depende de ganarse la confianza de los entrevistados. Estas características vinculan las estrategias narrativas con el contexto de producción.

Según la voz en *off* del cuarto episodio de la serie, *Monsieur le Président*, el contacto inicial con las autoridades chilenas se habría producido en diciembre de 1976, pero las primeras reacciones de la Junta Militar a la propuesta del documental habrían sido hostiles. La estrategia utilizada para ganarse la confianza de la dictadura habría sido aprovechar un viaje de Pinochet a la Antártida y reunirse allí con el dictador, lo que ocurrió en enero de 1977, tras un viaje del equipo en un barco que llevaba a un científico y militares a las tierras heladas. El 17 de enero de ese año, cuando el barco presidencial atracó, el equipo del INA ya le esperaba en suelo antártico. A partir de este encuentro, Berzosa y sus compañeros se habrían ganado la confianza de Pinochet para filmarlo en Santiago en febrero de ese mismo año.

De acuerdo con Michèle Lagny, el análisis histórico de una película debe incluir “[...] la investigación de las fuentes, la crítica documental, el estudio del origen y la autenticidad de las bandas filmicas, la ubicación cronológica y la construcción de las relaciones con el contexto, necesario para la investigación de fuentes escritas complementarias” (Lagny 116). Siguiendo esa propuesta, resulta esclarecedor el análisis de los reportajes



de prensa sobre el filme aparecidos con motivo de su exhibición. En el texto “Chili-repressions”, publicado el 6 de abril de 1978 en el periódico *Témoignage Chrétien* (Arven), se explica que el director habría pasado un total de tres meses en Chile en compañía de la periodista francesa Chantal Baudis, que murió inesperadamente en mayo tras el rodaje. Para realizar la película, se firmó un acuerdo institucional entre el INA y las autoridades chilenas, representadas por la embajada en París. Sin embargo, el mismo informe citado anteriormente indica que el acuerdo entre el INA y la embajada generó serias fricciones y dio lugar a un proceso judicial iniciado por los diplomáticos chilenos que impidió momentáneamente la proyección del documental. El 2 de abril de 1978, los espectadores que esperaban la emisión de la serie en el canal Antenne 2 acabaron sorprendidos pues se difundió en su lugar “un documental sobre los pescadores brasileños” (Arven). El 6 de abril de 1978, el periódico *L’Humanité* informaba que se esperaba una decisión judicial definitiva sobre la serie y explicaba el embrollo que rodeaba a *Chili-impressions*: “Los representantes de Pinochet pretendían que, en virtud del acuerdo alcanzado entre su gobierno y el INA, se les permitiera ver la película terminada. Sin dudar en mentir, declararon que no habían tenido la posibilidad de verla. En resumen, la emisión sería casi clandestina...” (Weisz). El reportaje explicaba que la serie se había proyectado en sesiones especiales tanto para la prensa como para miembros de la embajada chilena, pero que estos últimos no habrían comparecido. Al día siguiente, un reportaje titulado “Chili-*Impressions*: décision reportée”, publicado también en *L’Humanité*, explicaba que los términos del acuerdo preveían que el cuerpo diplomático podría señalar todos los “errores de traducción o de interpretación” del filme y proponer las aclaraciones que considerara necesarias. Este acuerdo se habría firmado en diciembre de 1976, es decir, incluso antes de que el equipo partiera a Chile, lo que contradice, por tanto, la versión de que hubo un acercamiento con la Junta Militar realizado directamente durante el viaje a la Antártida.

La controversia judicial, brevemente presentada aquí, terminó con una decisión favorable a la emisión de *Chili-impressions* a partir del 9 de abril de 1978, con una semana de retraso respecto a la programación inicial. Los cuatro episodios se emitieron finalmente los domingos a las 21 horas en el canal Antenne 2. Además de aportar información sobre el tumultuoso contexto de la producción y emisión del documental, la

información disponible en la prensa escrita contribuye a la comprensión de los acuerdos institucionales que explican cómo fue posible, a pesar de la represión, filmar la dictadura chilena desde dentro, centrándose en los agentes del Estado que perpetraron la represión. Las ambigüedades presentes en el acuerdo previo a la producción se reflejan también en el material audiovisual, que explora los límites entre la representación oficial, deseada por los miembros de la Junta Militar, y las zonas grises que escapan a esta representación ansiada por el régimen. Como se analizará a continuación, el cineasta explora, sobre todo, los deslices de estos perpetradores. Asimismo, la relación institucional entre el INA y las autoridades chilenas también estuvo marcada por términos vagos y dudosos, ya que la represión y la censura no podían incluirse directamente en un contrato firmado en Francia. Así, la censura del documental apareció de forma sugerida, a través de la exigencia de un visionado previo por parte de la embajada. Sin embargo, el material audiovisual presentado al gobierno chileno para corregir los “errores de traducción” era diferente del corte final.

3. Discursos alternativos al de la dictadura

El principal mecanismo de deconstrucción del discurso oficial de la Junta Militar utilizado en el montaje de *Chili-impressions* fue la inserción, a lo largo de los cuatro episodios de la serie, de varios testimonios de familiares de presos y desaparecidos, muchos de ellos posibles gracias al contacto establecido con la Vicaría de la Solidaridad. Justo al principio del primer episodio, *Les pompiers de Santiago*, que comienza con una escena de Pinochet negando que hubiera presos políticos y desaparecidos en Chile, hay una larga secuencia grabada en una población de Santiago en la que el equipo francés entrevista a un obispo auxiliar de la Vicaría y a un grupo de mujeres que buscan a sus familiares detenidos por agentes de la dictadura. Los testimonios de mujeres que perdieron a sus maridos e hijos o de presos que estuvieron en el Estadio Nacional pueblan el documental y sirven de contrapunto a las entrevistas con miembros de la Junta y otros representantes de la derecha chilena. Es interesante observar que estas tomas de los opositores al régimen se realizan normalmente en espacios privados, sin elementos identificativos (por ejemplo, la cámara utiliza primeros planos que no captan más que el rostro de los



Imagen 1



Imagen 2

entrevistados) o que dan indicios de la pertenencia a clases sociales desfavorecidas (muchos son grabados en simples casas de madera). También llama la atención, sobre todo en las escenas filmadas en la periferia, el foco puesto en las mujeres, los ancianos y los niños, en su mayoría de origen indígena o mestizo. Todas estas escenas, además de construir un discurso de oposición al habla militar, crean una atmósfera de contraste con los ambientes lujosos y de decoración recargada en los que se filma a los partidarios de la dictadura (imágenes 1 y 2). Más allá de la división política, la narración propone la existencia de una ruptura económica y social que opera en el país.

Otra cuestión interesante para analizar es el uso de los testimonios de los opositores, ya que en las entrevistas a las víctimas se enfatizan los intentos legales de obtener información sobre el paradero de sus familiares. Esta elección del documental busca contrarrestar la afirmación de Pinochet y de los demás miembros de la Junta de no conocer ninguna detención o desaparición en Chile. Los militares, en sus declaraciones, buscan claramente transmitir al exterior una imagen de legalidad del régimen y de que no habría indicios de violaciones a los derechos humanos en el país. Intercalados en el montaje con las entrevistas a los perpetradores, los testimonios de los familiares de las víctimas enmarcan las declaraciones de los primeros en el terreno de la mentira y la ilegalidad, ya que queda claro el intento de esos familiares de buscar justicia por la vía oficial. Todavía sobre el carácter de estos testimonios, se puede afirmar que buscan estar desprovistos de un carácter militante. Aunque Berzosa pregunta constantemente por el partido político al que pertenecen las víctimas, muchos de los familiares entrevistados optan por destacar su profesión y/o su no militancia. Reflexionando sobre los usos y la historicidad de los testimonios de las víctimas de la dictadura chilena, Jaume Peris Blanes señala que:

De un lado, las características internas de los testimonios (el registro de lenguaje, la tonalidad afectiva, la estructura narrativa, la elección de las escenas y su disposición, su retórica y su estilística...) influyen en el modo en que será usado culturalmente. Por ejemplo, un testimonio muy combativo, que articule la experiencia individual a una lectura política e ideologizada de la represión que acuse explícitamente a sus responsables, se integrará difícilmente en una lógica consensual, pues sus formantes internos podrían chocar directamente con ella; será fácilmente rentabilizado, en principio, por una lógica de denuncia. Sin embargo, un testimonio fuertemente subjetivado, que minimice los aspectos políticos y ponga todo el acento en la fenomenología de la experiencia extrema o en los meandros de la memoria personal, tendrá menos acomodo en una lógica denunciante, y una mayor facilidad para ser usado desde el paradigma de la memoria. (552-553)

La selección del contenido y la forma de los testimonios de los familiares de las víctimas incluidos en el documental son compatibles con la



propia naturaleza de la película: una producción televisiva francesa dirigida a la comunidad internacional. Son también los mecanismos del lenguaje de la televisión, que deberían asumir una supuesta objetividad investigativa, los que justifican según las declaraciones extrafílmicas del director, la inserción de testimonios contra la dictadura, a pesar de las restricciones establecidas en el acuerdo firmado con la embajada chilena en París. Tras la exhibición para la prensa francesa, el periódico *Sa vie ouvrière* publicó el 27 de marzo de 1978 una entrevista con José María Berzosa en la que este declaraba su intento de dar espacio a los dos bandos, aunque sin adherirse a la idea de neutralidad:

Mi enfoque [...] es muy preciso: no condeno, no ataco, no insulto (aunque me costó reprimir la ira, me costó evitar el vómito delante de un general chileno), me parece más eficaz filmar a estas personas en las que la mediocridad aparece sola. Y para que los franceses no olviden que incluso los buenos padres son también criminales, he añadido, como contrapunto, las entrevistas tomadas clandestinamente, engañando a la vigilancia oficial de la que fuimos objeto, los opositores, las mujeres sin noticias de sus maridos, de sus compañeros, de sus hijos detenidos por los militares hace muchos meses, muchos años. (*Sa vie ouvrière*, “Chili-impressions”)

Varios aspectos son interesantes en la declaración de Berzosa. Uno de ellos, como ya se ha mencionado, es el uso de los testimonios de los familiares de las víctimas para deconstruir las voces de los agresores. El segundo es la explicitación de las condiciones de producción fílmica, limitadas en un documental realizado bajo “vigilancia”. La exposición pública de estas condiciones era necesaria para indicar lo que estaba fuera de campo, ausente en las imágenes fílmicas: la verdadera represión. Aunque sean películas producidas en contextos muy diferentes al Chile del postgolpe, es interesante establecer un paralelo con lo que afirma Sylvie Rollet (141) en un texto sobre los documentales del director ucraniano Sergei Loznitsa, *Bloqueo* (2006) y *El evento* (2015). Ambos fueron hechos en circunstancias en las que la cámara no podía acceder a aquello que desearía mostrar: “El ‘evento’, en sentido histórico, ocurre, de hecho, fuera de campo: en las puertas de la ciudad sitiada donde se dan los combates, en el primer caso; en otro lugar, en Moscú, en la lejana capital, de donde no llega cualquier imagen, en el segundo”. De este modo, *Chili-im-*

pressions trabaja con una tensión entre el espacio autorizado y el espacio conquistado en que el fuera de campo –las cárceles, las desapariciones y las muertes– es fundamental para resignificar lo que la película muestra. Esta tensión estuvo presente en otras producciones extranjeras de denuncia realizadas en Chile durante la dictadura, que lograron filmar campos de prisioneros, como el campo de Chacabuco y el Estadio Nacional, como es el caso de *Septiembre chileno* (Bruno Muel y Theo Robichet, 1973), *Yo he sido, yo soy, yo seré* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1974) y *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz Tejada, 1974).²

Chili-impressions utiliza poco material de archivo a lo largo de sus cuatro episodios, centrándose en las entrevistas y los espacios interiores. Sin embargo, en algunos momentos se incluyen escenas de las calles militarizadas de Santiago en el período postgolpe y del Estadio Nacional (procedentes de *Septiembre chileno*), así como del bombardeo del Palacio de La Moneda. Aunque escasas, estas secuencias también cumplen la función de establecer un contrapunto con el discurso militar. En el segundo episodio, *Voyage au bout de la droite*, los archivos audiovisuales juegan un importante papel cuando el equipo francés graba una larga entrevista con el responsable del cuidado del edificio del Senado chileno, clausurado por la dictadura. El funcionario muestra al equipo donde se sentaban los senadores de cada partido en los años anteriores al 11 de septiembre de 1973. También indica el escaño de Salvador Allende y Eduardo Frei cuando eran parlamentarios. El uso de la sala de este edificio como lugar de memoria, memorial vacío de la democracia chilena, se potencia con imágenes de archivo de la época de la Unidad Popular que repueblan la misma sala y refuerzan un tono de melancolía, ya presente en el semblante y la voz del funcionario entrevistado. Esta secuencia es un ejemplo más de cómo el documental trabaja con lo que puede mostrar, pero también con las ausencias: la sala parlamentaria vacía funciona como emblema de la represión y contrasta con las constantes declaraciones de los miembros de la Junta Militar que pretenden caracterizar a Chile como una “democracia protegida”.

2 Sobre la tensión entre espacio autorizado y espacio conquistado, así como los límites para filmar la dictadura y las estrategias fílmicas para ampliarlos, ver: Amaral de Aguiar, “Los prisioneros”.

4. El enemigo y la estética de la exageración

En el artículo “Un bien mauvais sujet”, Gérald Collas reflexiona sobre cómo “filmar al enemigo” implica, más que la alteridad, la adversidad. El autor aborda el problema de transgredir los códigos deontológicos del documentalista, basados en el “respeto al otro”, y del periodista, basados en la objetividad, para acercarse al enemigo: un dilema que vuelve a cuestionar si el “fin justifica los medios” (Collas 13). Collas cita la serie *Chili-impressions* como ejemplo de la compleja relación que se establece cuando se prohíbe abordar abiertamente los temas políticos y el director se adentra en la esfera privada de los personajes para presentarlos metafóricamente. Se establece así una relación especular, entre lo político y lo íntimo. A partir de estas reflexiones, es posible analizar cómo la proximidad con los perpetradores sirve de estrategia para investigar su propia naturaleza. El documental de Berzosa sorprende sobre todo por mostrar a los militares y a los partidarios de la Junta en sus espacios privados, en sus despachos y en sus casas; en el seno de sus hogares.

Sin embargo, es una estrategia que busca, al dejarlos lo más confortable posible, exponerlos públicamente. *Chili-impressions* opera con un dispositivo que aprovecha el intento de los perpetradores de presentarse ante la comunidad internacional de un modo alternativo a la violencia del golpe de Estado, las noticias de detenciones y violaciones de los Derechos Humanos y las denuncias de las víctimas que circularon en las redes de solidaridad permitieron concluir. En contra de la visión difundida de su carácter monstruoso, estos entrevistados tratan de mostrarse como maridos, padres de familia, hombres cultos. Sin embargo, este esfuerzo es subvertido por el director que busca momentos de lapsus en los que la autorrepresentación no encuentra equivalencia en la realidad. Siempre citando a Collas (19): “Si no puedo meter a mi enemigo en mi puesta en escena (la filmación en un dispositivo que yo controlo) puedo, sin embargo, evidenciar su esfuerzo, su trabajo por aparecer como él desea mostrarse y no como él es”.

El primer episodio de la serie, *Les pompiers de Santiago*, se centra en el cuerpo de bomberos, formado por voluntarios. En las secuencias de apertura, en el momento de los créditos, el espectador asiste a un simulacro de control de incendios, realizado con antiguos coches a vapor y bomberos vestidos con uniformes de gala. Así se puede percibir el ana-



Imagen 3

cronismo de esta actuación. Durante varios momentos de *Chili-impresions*, el gusto por las artes y los códigos de representación del pasado, expuestos en los despachos y las casas de los perpetradores, son explorados por Berzosa que invierte el deseo de mostrar elegancia y sofisticación de los miembros de la dictadura y pone en evidencia su carácter *kitsch*. El protagonista de este primer episodio es el secretario general del servicio de bomberos, A. Márquez, cuya fascinación por la investigación y el diseño de uniformes militares será, a lo largo del episodio, conocida por el público (imagen 3). La cámara realiza varios *travellings* en el edificio de la corporación y en el despacho de Márquez, descubriendo una galería de retratos académicos de los “héroes” del pasado o una colección de representaciones pictóricas y escultóricas de Napoleón Bonaparte. Constantemente, esta exploración del espacio crea contrapuntos con el discurso de los entrevistados: por ejemplo, la afirmación del carácter democrático del cuerpo de bomberos prodigada por su secretario contrasta con el entorno altamente aristocrático y jerárquico.

Algunos de los procedimientos narrativos presentes en *Les pompiers de Santiago* se repiten en la caracterización de los miembros de la Junta Militar. Esto ocurre con frecuencia en el tercer episodio, *Au bonheur des généraux*, dedicado a los tres miembros secundarios de la Junta Militar, el general César Mendoza (General Director de Carabineros), el general Gustavo Leigh (Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea) y el almirante José Toribio Merino (Comandante en Jefe de la Marina). En el despacho de Mendoza, por medio de *travellings* se muestran una serie de estatuas



Imagen 4

ecuestres, que sirven de pretexto para que Berzosa le pregunte sobre su actuación en las olimpiadas de 1952 como jinete (imagen 4). El recorrido de la cámara por el espacio busca revelar no solo el gusto *kitsch* y exagerado de los militares, sino que también es una forma de encontrar aspectos para ser explorados en la entrevista. Berzosa deja a gusto a Merino al preguntarle sobre los caballos y el general llega a explicar, con toda naturalidad, las ventajas de la caballería para reprimir las manifestaciones populares. De este modo, el descubrimiento en los entrevistados de una suerte de deseo íntimo es una estrategia para provocarles lapsus que, en el montaje, se destacan como indicios de la naturaleza de los perpetradores.

Gracias a las muchas preguntas sobre los pasatiempos de los miembros de la Junta se crean numerosos momentos en los que, ya sea a través de lapsus o de la construcción de metáforas, la serie busca descubrir esta naturaleza íntima de la represión. Mendoza se siente a gusto entre sus caballos y perros; Leigh es encuadrado en su jardín como si la cámara estuviera detrás de las rejas de su jaula de pájaros; Merino bate con precisión numerosas pelotas de golf, mostrando habilidad en el acto de golpear. La serie también establece paralelismos entre los militares y los animales: además de los caballos, los perros y la colección de pájaros, en el último episodio, *Monsieur le Président*, los incómodos ruidos de las focas, filmadas en primer plano en la Antártida, son fundamentales para construir una imagen grotesca del dictador Pinochet.



Imagen 5

Chili-impressions explora constantemente el exceso. El documental está repleto de escenas de ritos militares, como el simulacro de los bomberos ya mencionado. En este sentido, la banda sonora es un elemento fundamental, ya que está compuesta básicamente por himnos que acaban generando un efecto cómico por su uso recurrente. En el último episodio dedicado a Pinochet, que comienza con el rodaje en la Antártida, los numerosos rituales en medio de la adversidad climática muestran un país militarizado hasta el extremo. Los militares de la base chilena son filmados cuadrándose ante Pinochet (imagen 5) y a su esposa, Lucía Hiriart, mientras cantan el himno nacional bajo una fuerte nevada. El propio perpetrador, grabado en un acentuado primer plano, se esfuerza por mantener los ojos abiertos a pesar de la nieve y acertar con los versos patrios. La siguiente escena se centra en un conjunto de fotos de la pareja dictatorial que serían distribuidas como recuerdo *kitsch* para los “soldados del fin del mundo” (en palabras de la voz en *off*). La reproducción de jerarquías y pompas patrióticas en tierras gélidas (la cámara filma y la voz en *off* indica, por ejemplo, la proximidad entre la base chilena y la soviética) es una forma de mostrar un militarismo grotesco y absurdo.

Es posible ver, por lo tanto, la forma en que el exceso opera como estrategia para exponer el proyecto autoritario y, al mismo tiempo, para debilitarlo en su vano intento de ocultarle al equipo de la televisión francesa la verdadera cara de la dictadura: un proyecto jerárquico (que incluye las jerarquías militares, pero también las de clase social), retrógrado, conservador y autoritario. Como señala François Niney, en *Chili-impressions*:

José María Berzosa coge al enemigo y su imagen a contrapié. Lejos de pretender oponerse a la imagen del dictador Pinochet, en *Chili impressions* la teatraliza, inflando el decoro, el protocolo y las condecoraciones, la sobrecarga barroca militar, en la que destaca el vacío de las frases hechas y torpes por anodinas. No se trata de un diálogo, sino de la propia imposibilidad de diálogo que está guionizada. Abandonando cualquier idea de informar (el cineasta da por hecho que el espectador está informado), cualquier vana pretensión periodística de hacer preguntas democráticas a un tirano, Berzosa deja aflorar su lenguaje y su resaca, y la banalidad de los buenos sentimientos hipócritas. (31)

Los procedimientos descritos anteriormente permiten acercar las representaciones realizadas por el documental a la sátira política presente en la caricatura. Como afirma Gárate Chateau al analizar las caricaturas de Pinochet en la prensa francesa: “La caricatura puede brindar una victoria moral o ética donde la derrota es política, social y económica. La construcción de la imagen de Pinochet fuera de Chile es un reflejo de aquello.” (párrafo 10).

5. Dar voz al perpetrador

Al hablar de la trayectoria de los estudios sobre los perpetradores, Lior Zylberman señala que, si en un principio se pensaba en estas figuras en términos extremos (“malvados, sádicos, enfermos”) o “fuera de todo cariz humano” (315), la tendencia más reciente es estudiarlos considerando la normalidad de estos agentes de la represión. En ese sentido, el clásico libro de Hannah Arendt (*Eichmann em Jerusalém*) sobre el juicio del teniente-coronel de la SS Adolf Eichmann, publicado originalmente en 1963, es un hito de la reflexión sobre las motivaciones “banales” que podrían motivar a los sujetos a perpetrar genocidios. Es importante considerar que la noción de “perpetrador” no es fija y está sujeta a una historicidad definida por los debates sobre la memoria, de los cuales forman parte procesos judiciales, medios de comunicación, libros, obras de teatro, lugares de memoria y el propio cine, como apuntan Claudia Feld y Valentina Salvi (6). Para las autoras, la delimitación del universo de los perpetradores no es “natural” ni “objetiva”: “[...] estas clasificaciones y caracterizaciones son

el resultado de procesos sociales, políticos y culturales que se realizan, no sin tensiones y debates, al interior de cada sociedad. En ese sentido, las taxonomías y marcos memoriales que han dado forma a la figura del perpetrador son productos históricos, y por ello presentan tanto continuidades como transformaciones a lo largo del tiempo”.

En ese sentido, es posible considerar que la serie de la televisión pública francesa que analizamos no solamente representa la figura del perpetrador latinoamericano en el marco de las dictaduras, sino que ayuda a sedimentarla en la memoria social. La idea de que el perpetrador puede ser una persona ordinaria está presente en la representación que propone *Chili-impressions*, que busca mostrar a los miembros de la Junta Militar chilena en su hábitat privado. Si bien es cierto que en muchas escenas de la serie los símbolos militares son explorados por la cámara, no se deja de lado el aspecto civil de estas figuras. Por el contrario, la entrada en la esfera privada de Mendoza, Leigh, Merino y Pinochet constituye una de las particularidades de la serie de Berzosa. Los “enemigos” son filmados en sus casas, sin uniforme y ejerciendo el papel de esposos, padres y abuelos.

Es posible analizar de dos maneras esta elección que busca revelar el lado civil de los perpetradores. La primera tiene que ver con el intento por caracterizarlos como personas corrientes, rompiendo con la idea de que el autoritarismo es solo el resultado de una desviación de carácter individual o excepcional. Retomando a Sánchez-Biosca y Zylberman, el cuestionamiento sobre los mecanismos implicados en el ejercicio del mal se intensificó con el fin del nazismo y los Tribunales de Núremberg, que entrevistaron a los perpetradores con la intención de comprobar su anormalidad, aunque “se llegó a la conclusión contraria” (3). El título del tercer episodio, *Au bonheur des généraux*, alude a la pregunta que Berzosa formula repetidamente a los miembros de la Junta: “¿qué es la felicidad para ustedes?” Lanzada en momentos de relajamiento, la pregunta es una invitación a entrar en la intimidad de estos perpetradores, que proyectan una imagen de tranquilidad y armonía familiar que contrasta con los testimonios de las víctimas, que hablan de la pérdida y desaparición de sus seres queridos. La familia supuestamente ideal de los perpetradores, las parejas unidas en su hogar y los abuelos cargando a sus nietos, representa una felicidad constituida a costa de sacrificar otras familias chilenas, destrozadas por la represión. Las casas grandes, cómodas y muy

decoradas de los perpetradores son símbolos de una felicidad que contrasta con las casas pobres en las que viven la mayoría de las personas entrevistadas clandestinamente por el grupo de Berzosa.

En *Chili-impressions* entra en escena el mal común y corriente, un mal practicado por el “buen ciudadano”, con su alto estatus social y su aprecio por las tradiciones y la familia. En un artículo publicado el 1 de abril de 1978 en el diario *Le matin*, tras el estreno de la serie, Laure Debreuil señalaba que en Chile hubo hasta 100.000 presos y “miles de exiliados” entre 1973 y 1976,³ datos que contrastaban con el discurso de que Chile era una “democracia”, repetido por los miembros de la Junta Militar. El periodista trató de interpretar lo que la serie de Berzosa aportó sobre la dictadura chilena, destacando precisamente el riesgo que encerraba el aspecto “normal” de los autores:

De hecho, ¿qué nos muestra la cámara de Berzosa? Hombres, en apariencia como los demás. El general Pinochet quiere a sus hijos. Los generales son buenos padres de familia que llevan una vida burguesa y profesan buenos sentimientos cristianos. Indican con buena fe y poco peso en la conciencia que nunca estuvieron preocupados durante la Unidad Popular. Y la esposa del general Pinochet dice que su marido le parece “un poco dominante”, pero no parece un bruto sediento de sangre...

Más allá de la imagen de normalidad, proyectada por los propios perpetradores y utilizada por Berzosa para mostrar el autoritarismo en su cara más banal, el extracto anterior nos permite entrar en la segunda clave de análisis sobre la elección de representar la cara “civil” de los autores. Se trata, como ya se ha analizado brevemente, de provocar lapsus en los militares posibilitados por una especie de relajo, de “bajada de guardia” que se produce en el ámbito privado y familiar, donde se sienten a gusto. Las entrevistas realizadas a los miembros de la Junta por Berzosa y la periodista francesa Chantal Baudis buscan producir y aprovechar estos lapsus, tendiendo trampas a los perpetradores. El equipo del INA les pregunta sobre sus gustos: ¿qué música prefieren escuchar? ¿Qué libros leen? Su desconcierto ante estas preguntas culturales convierte en un mero tinglado teatral el entorno privado lleno de arte académico y

3 En la actualidad, Chile reconoce oficialmente un número menor de víctimas de la dictadura, que sería de cerca de 40 mil personas (Délano).

pretendida sofisticación, en el que se filma a los militares y sus esposas. Orgullosos de mostrarse refinados, insertos en una alta cultura que tendría en Francia su máxima manifestación, aparecen como ignorantes y brutos.

La forma de ridiculizar al general Mendoza, por ejemplo, consiste en presionarlo para que hable de sus autores favoritos en lengua española, pregunta ante la que tarda en ser capaz de pronunciar algún nombre, sin conseguir ir más allá de un obvio Cervantes. Como ya se ha analizado, esta incomodidad contrasta con la familiaridad con la que habla de los caballos y los perros, o incluso del uso de estos animales para reprimir. El general Leigh, en cambio, lo hace mucho mejor, citando desde Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias hasta literatura más contemporánea como Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. También admite haber leído *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. A pesar de su mayor desenvoltura, el montaje inserta una conocida secuencia de archivo, que muestra a soldados quemando libros en el contexto del periodo postgolpe, así como una noticia de *Le Monde* de 1977 que informa que la Junta Militar habría prohibido a García Márquez, Cortázar y Vargas Llosa por “difamar a Chile en el extranjero”. En el caso de Merino, más atento a posibles falacias, el general critica la “tristeza” de *Cien años de soledad* y el hecho de que Neruda escriba una poesía “comprometida”.

Es necesario matizar que no todos los miembros de la Junta se presentan igualmente ajenos al universo cultural referenciado por Berzosa, como muestran las distintas respuestas y *performances* de cada uno de los militares. Sin embargo, además de exponer la ignorancia de la Junta Militar, la estrategia de Berzosa busca reforzar los gustos eurocéntricos de las elites chilenas que apoyaron el golpe que se ven reflejadas en los nuevos gobernantes. Como analiza Jean-Louis Comolli (52) sobre la serie *Chili-impressions*: “Esos dignos representantes de una elite fascista son representados con toda su potencia y en su propia puesta en escena. Ellos están en el poder, ellos tienen el poder y nos muestran ese poder, con todo lo que conlleva de decoro, de gusto por la jerarquía, de cinismo, de egoísmo”.

Las entrevistas realizadas a las esposas de los miembros de la Junta Militar son momentos en los que también aparecen lapsus y deslices. En estas secuencias Berzosa pretende crear una relación especular entre la vida privada y la vida pública, buscando la figura dictatorial en la ima-

gen del padre de familia. Esto ocurre cuando Gabriela, la esposa de Leigh, define a su marido como alguien “un poco nervioso”. Lo mismo ocurre cuando, en el episodio *Monsieur le Président*, después de decir que Lucía Hiriart es quien mejor le conoce, Pinochet escucha a su compañera definirle como “un hombre de vicios y virtudes”. El espectador escucha la voz de Berzosa, que le pide que diga qué vicios y qué virtudes son esos y, en medio de los elogios a su marido, ella deja caer que “es un poco dominante”. Las esposas de los perpetradores manifiestan, en sus *performances*, cierta incomodidad por la presencia de la televisión internacional. En el caso de la familia Merino, esta incomodidad crece cuando escuchamos al general responder sobre cuál sería el papel de la mujer a través de tópicos machistas como “madre”, “reina del hogar” y “guía espiritual del hombre desde su nacimiento”. Al explorar estas relaciones de género, la serie pretende mostrar la dictadura como un cliché tradicionalista y retrógrado. Esta representación contrasta con la proyección positiva que los militares pretenden hacer de sí mismos, sobre todo si tenemos en cuenta que la Francia de los años setenta era un país en pleno proceso de modernización cultural y desarrollo del feminismo tras los sucesos de mayo de 1968.

En las entrevistas, Berzosa y Baudis son cautos en sus provocaciones, considerando los límites que tienen para proponer preguntas en un espacio restringido y pactado. Cabe recordar que la serie solo fue posible tras la firma de un polémico protocolo institucional entre el INA y la dictadura chilena que fue interpretado por la prensa francesa como una injerencia de la censura pinochetista en la Francia democrática.⁴ A pesar de esta cautela inherente a las condiciones de producción de la serie, en muchos momentos la ironía salta a los oídos del espectador, dejando desconcertados a los propios agentes de la represión. En *Les pompiers de Santiago*, el secretario del cuerpo de bomberos declara, en un momento dado, que siempre ha protegido a los partidos políticos perseguidos, a lo que Berzosa responde cuestionando si eso significaba que protegía a los marxistas. En los momentos en que las preguntas son más ásperas, algunos perpetradores se exaltan (particularmente Leigh y Pinochet). Por

4 Numerosas noticias publicadas en el momento de la prohibición judicial de la exhibición de *Chili-impressions* criticaban el acontecimiento en estos términos, como demuestran los titulares “La censura de Pinochet” (*L’Humanité*), “La censure de Pinochet” o “La censura chilena en París” (*L’Unité*, “Censure chilienne à Paris”).

otra parte, esta exaltación contenida es significativa de los límites que tenían los propios militares frente a un equipo que representaba a la opinión pública internacional y que el poder de producir imágenes que afectaban a las relaciones diplomáticas con Francia y las demás democracias de Europa Occidental. Así, el límite establecido por las condiciones de producción también constriñó a los perpetradores, dada la necesidad de producir una imagen positiva de sí mismos en un momento en que las violaciones de los Derechos Humanos de la dictadura ya eran ampliamente conocidas.

6. Una historia transnacional de la represión

En varios momentos de los cuatro episodios de la serie *Chili-impressions*, la dictadura chilena es analizada y representada haciendo énfasis en los símbolos que la conectan con una historia transnacional de represión. Berzosa, exiliado del franquismo, establece un paralelismo entre las dictaduras española y chilena, destacando que Francisco Franco sería el gran referente de la Junta Militar. Utilizando la ironía, el director le pregunta al almirante Merino, que pinta en sus ratos libres, cuál sería su sueño: ¿ser Franco o Pablo Picasso? Además de contraponer los ámbitos militar y artístico, la cuestión ponía en juego claramente dos fuerzas políticas antagónicas en el universo español, el fascismo y la resistencia pacifista a este. El encuadre de esta escena, filmada en el despacho de Merino, es muy significativo al situarlo junto a una escultura de una niña que sostiene una paloma, símbolo de la paz (imagen 6). Tras elegir al dictador entre los dos ilustres españoles, al militar chileno se le pregunta “¿qué hace esta escultura en su despacho?”, pero no percibe que Berzosa señala así una incongruencia. Valiéndose nuevamente de un himno militar en la banda sonora, el montaje incluye una foto de archivo que muestra un encuentro entre Merino y Franco. Al final del último episodio, el montaje incluye también una foto del dictador español junto a Pinochet, mientras la voz en *off* explica que el jefe chileno habría declarado, el 11 de septiembre de 1976, su afán por cruzar el Atlántico para rendir un homenaje póstumo a Franco por su defensa de la “civilización cristiana” y la lucha contra el “enemigo comunista”.



Imagen 6

En el episodio *Monsieur le Président*, el documental utiliza trechos del libro *Geopolítica*, escrito por el propio Pinochet, para complementar una entrevista con el jefe de Estado. Mientras se muestran imágenes de la población chilena pobre, mayoritariamente indígena o mestiza, la voz *en off* lee las teorías racistas defendidas por el general en su obra. Al unir la persecución política y la persecución racial y étnica, Berzosa acaba caracterizando la dictadura como un tipo de régimen que va más allá de la persecución del “enemigo” marxista y lo aproxima al nazifascismo. El intento de acercar la figura de Pinochet a esta ideología estuvo constantemente presente en los años setenta, tanto en la producción gráfica (Gárate Chateau párrafo 1) como en el cine (Del Valle Dávila 222). A pesar de esa tentativa de asociar las dictaduras latinoamericanas con el fascismo, una estrategia de la oposición al autoritarismo en los años sesenta y setenta, es preciso señalar que en términos conceptuales es una aproximación controvertida, entre otras razones, porque produce un anacronismo, ya que el “fascismo clásico” solo sería el practicado en los años treinta del siglo XX (Bertonha 207).

Otro aspecto de *Chili-impressions* que busca asociar la dictadura chilena con el nazifascismo aparece cuando la cámara encuentra referencias visuales a estas ideologías entre los entrevistados (imagen 7). Este procedimiento está especialmente presente en el primer episodio, *Les pompiers de Santiago*, en el que la cámara recorre el edificio de los bomberos y el despacho de su secretario general y encuentra insignias, minia-



Imagen 7

turas y otros objetos con el símbolo de la esvástica. Estos elementos contrastan con las declaraciones del secretario, que repite el discurso oficial de la dictadura, como su carácter apolítico y de “democracia autoritaria”. Otros elementos destacados en varios momentos –como la secuencia en la que el secretario del cuerpo de bomberos muestra su producción iconográfica de uniformes– son los cascos y uniformes prusianos del ejército chileno. Herencia del legado de Domingo Santa María, a finales del siglo XIX, la adopción de la referencia prusiana no se limitó a los uniformes, sino que implicó una serie de transformaciones en esta institución. En los años setenta, esta referencia prusiana fue leída por la comunidad internacional como una asociación de las fuerzas armadas chilenas con los ejércitos alemanes, protagonistas del régimen nazi. Así, la iconografía fue uno de los elementos que permitió una lectura de la dictadura que la emparentó con los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX. Como afirma Bertonha:

En el caso de las dictaduras militares instaladas en América Latina a partir de los años 60, la tentación de utilizar el término fascismo para definir las fue inmensa y, aparentemente, perfectamente justificable. Algunos de los ejércitos, como el de Chile, tenían uniformes y simbología de origen germánico, muchos de los torturadores exhibían símbolos nazis, etc. Y, sobre todo, la violencia que aplicaron fue tan grande que parecía justificado que Pinochet, Médici o Videla se pusieran al lado de Hitler y Mussolini. (203- 204)

Además de estas referencias al nazismo, otra clave de lectura transnacional presente en *Chili-impressions* son las referencias francesas seguidas por la aristocracia chilena. Los militares y los miembros de la derecha tratan claramente de proyectar una imagen francófila, teniendo en cuenta que están frente a un equipo de televisión de ese país. Sin embargo, esto último acaba produciendo una figuración patética en la narración. En *Les pompiers de Santiago* esta figuración está presente cuando uno de los jefes habla en francés sobre la influencia de Francia en los bomberos chilenos, pero el fuerte acento hispánico y el hecho de que Berzosa sea hispanohablante hacen que su francofilia parezca exagerada. Esta exageración cobra aún más fuerza en la escena siguiente, cuando los bomberos voluntarios cantan, en francés, el himno de la corporación. Esta francofilia aparece en la predilección del secretario de los bomberos por las estatuas ecuestres y la iconografía impresa de Napoleón. Incluso cuando el equipo entrevista al aristócrata Carlos Larraín, que había sido embajador en París, el culto a una Francia retrógrada y desfasada se hace evidente cuando declara que la personalidad que más le impresionó entre las muchas que conoció fue el general Charles de Gaulle.

En el último episodio de *Chili-impressions*, *Monsieur le Président*, la serie se adentra en un tema central: la legitimación internacional de la dictadura de Pinochet, incluida la postura de Francia en este delicado asunto. Tras ironizar sobre el apoyo diplomático recibido por Chile de parte de la República Popular China, la voz *en off* comenta que el presidente francés Valéry Giscard d'Estaing habría recibido a la viuda de Allende y que François Mitterrand (todavía candidato a la presidencia) prometió romper las relaciones diplomáticas con el país latinoamericano si la izquierda llegaba al poder en Francia. Es necesario señalar que, tras el golpe de 1973, “[...] varios países de distinta orientación ideológica rompieron temporalmente las relaciones con Chile o rebajaron el nivel de sus representaciones en Santiago de la figura de Embajador a Encargado de Negocios” (Camacho 21). En el caso de Francia, en el contexto inmediatamente posterior al 11 de septiembre, la prensa francesa cuestionó al entonces presidente Georges Pompidou sobre el reconocimiento, a lo que el mandatario francés respondió que los acontecimientos en Chile eran “asuntos internos” (Amaral de Aguiar, “Noticias” párrafo 42). Así, la decisión de los sucesivos gobiernos franceses de mantener vínculos, aunque

fuesen “gélidos”, con Chile hizo que la dictadura siguiera siendo un tema relevante en el debate de la política internacional.

De este modo, al insertar al Chile de Pinochet en un orden geopolítico más amplio, que iba desde el legado del nazismo hasta las disputas ideológicas en plena Guerra Fría, *Chili-impressions* hizo de la dictadura un tema de relevancia internacional. Como abordamos en este artículo, la serie estuvo marcada por tensiones extrafílmicas relacionadas con el acuerdo institucional entre el INA y la Embajada de Chile en París y la decisión preliminar de suspender su exhibición. Además, el material fílmico, especialmente la representación propuesta de los perpetradores, contribuyó a la movilización de un compromiso social y político de rechazo a la Junta Militar y a Pinochet. Este último y los miembros de la Junta Militar no aparecen como meros dictadores de turno, sino como el resultado de nefastas tradiciones de las que Europa también había sido víctima.

7. Consideraciones finales

Como hemos tratado de demostrar a lo largo de este artículo, *Chili-impressions* es un objeto de historia cultural interesante para reflexionar sobre el poder de la televisión y el cine para crear representaciones, fomentar imaginarios y elaborar memorias relacionadas con las dictaduras del Cono Sur desde una perspectiva transnacional. En este sentido, es posible considerar este producto en dos temporalidades, dado su potencial de incidencia en el debate geopolítico del pasado, que incluso dio lugar a una demanda de la dictadura chilena contra la televisión pública francesa en los años setenta, y como un importante mecanismo para recordar la naturaleza de la represión y sus perpetradores.

La serie de Berzosa produce un discurso que atraviesa las fronteras temporales y espaciales. Relaciona el nazismo y el fascismo con las dictaduras y Chile con Francia y España. Estas características hicieron posible la reutilización de sus episodios como material de archivo para el documental de 2004 *Pinochet y sus tres generales*. Centrada en la figura de los cuatro miembros de la Junta Militar, esta película no cuestiona la legitimidad de la Junta como lo hace *Chili-impressions*, puesto que los militares ya no estaban en el poder. Sin embargo, hay que recordar que la película se hizo cuando Pinochet aún vivía y que al momento de su estreno sectores

importantes de la sociedad chilena e internacional destacaron la necesidad de encontrar la forma de castigar a los perpetradores. Las secuencias originales se convirtieron así en instrumentos de construcción de una memoria histórica negativa sobre la dictadura chilena y en una forma de no dejar esa época en el olvido. Es interesante constatar la elección de mantener los testimonios de las víctimas tal y como aparecieron en la serie de televisión francesa. Como sostiene Aprea, los testimonios son el “componente fundamental de los documentales de memoria” (96). Estas declaraciones perdieron el carácter inédito de la denuncia para convertirse en fuentes históricas, en un archivo de la historia reciente. Berzosa también optó por mantener al final las mismas imágenes que cerraban la serie de 1978: una documentación de la Vicaría de la Solidaridad que muestra fotos y datos de personas desaparecidas. Este mantenimiento pone de relieve que no todo el pasado ha pasado, teniendo en cuenta que muchas personas seguían buscando los restos de sus familiares.

Chili-impressions fue realizada por un exiliado español poco después de la muerte de Franco en 1975. Volviendo al texto ya citado de Antoine de Baecque (16), en que el autor analiza la capacidad del cine para dar “forma a la historia”, se puede pensar que la serie contribuye a propagar no solo una imagen de la Junta chilena, sino la figura del propio perpetrador. En ella, los perpetradores aparecen como hombres de dos caras, sin que esto implique ninguna complejidad en cuanto a su personalidad. Son, ante todo, hipócritas que hay que desenmascarar. Berzosa los presenta como individuos retrógrados, conservadores y anacrónicos que pueden emerger en el presente desde el pasado. El mal absoluto se esconde detrás de padres de familia, que aman a sus nietos y a sus animales. Sin embargo, la vida íntima de estos perpetradores no se utiliza para normalizarlos, sino al revés: para mostrar que un represor es también una persona corriente. En la lógica inversa, se puede pensar que una persona ordinaria, por lo tanto, es igualmente susceptible de convertirse en un represor.

Referencias bibliográficas

Amaral de Aguiar, Carolina. “Noticias del “fin del mundo”: el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 11 jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.67986>

- . “Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras”. *Archivos de la filmoteca*, no. 73, 2017, <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/549>
- Aprea, Gustavo. *Documentales, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial, 2015.
- Arendt, Hannah. *Eichmann em Jerusalém - Um relato sobre a banalidade do mal*. Companhia das Letras, 1999.
- Bertonha, João Fábio. “Sobre fascismos e ditaduras: a herança fascista na formação dos regimes militares do Brasil, Argentina e Chile”. *Revista de História Comparada - Programa de Pós-Graduação em História Comparada-UFRJ*, vol. 9, no. 1, 2015, pp. 203-231, <https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/2356> - :~:tex-t=João Fábio Bertonha,Resumo,três países durante as ditaduras.
- Camacho Padilla, Fernando. “Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia”. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, no. 81, oct. 2006, pp. 21-41. DOI: <https://doi.org/10.18352/erlacs.9646>.
- Comolli, Jean-Louis. “Mon ennemi préféré ?”. *Images documentaires*, 4º trimestre 1995, pp. 45-56.
- Collas, Gérard. “Filmer l’ennemi? Un bien mauvais sujet.”. *Images documentaires*, 4º trimestre 1995, p. 11-21.
- De Baecque, Antoine. “Les formes cinématographiques de l’histoire”. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no. 51, 2007. DOI: <https://doi.org/10.4000/1895.1312>.
- Del Valle Dávila, Ignacio. “‘Chili, Chili, Cuba te salue!’ La representation de U’Unité populaire et de la dictature de Pinochet.” *Noticieros ICAIC: 30 ans d’actualités cinématographiques à Cuba, dirección Nancy Berthier y Camila Arêas*, INA Éditions, 2022, pp. 211-225.
- Fillol, Santiago, et al. “Ejercicios anacrónicos. El cine de José María Berzosa como disputa del legado cultural del franquismo”. *Journal of Spani-*



- sh *Cultural Studies*, vol. 18, no. 4, 2017, pp. 397-411. DOI: <https://doi.org/10.1080/14636204.2017.1380154>.
- Gárate Chateau, Manuel. "El nacimiento de un monstruo". *Caravelle*, no. 104, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.1588>.
- Lindeperg, Sylvie. *El camino de las imágenes: Cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944*. Prometeo Libros, 2018.
- Niney, François. "Confondre l'ennemi sans se confondre avec lui". *Images documentaires*, 4º trimestre 1995, pp. 23-35.
- Peris Blanes, Jaume. "Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 6, 2015. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7675>
- Rollet, Sylvie. "De gestos em olhares, ou a história 'a contrapelo' em dois filmes de Sergei Loznitsa". *Cinema: estética, política e dimensões da memória*, dirección Carolina Amaral de Aguiar, et al, 2019, pp. 137-154.
- Salvi, Valentina y Claudia Feld. "La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales". *Kamchatka*, jun./2020. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.17681>.
- Sánchez-Biosca, Vicente y Lior Zylberman. "Perpetradores de crímenes de masas a la luz de la imagen. A modo de introducción". *Papeles del CEIC*, 2021/2. DOI: <https://doi.org/10.1387/pceic.23018>.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. 1. ed. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Zylberman, Lior. "Los marcos sociales del mal. Notas para el estudio de los perpetradores de genocidios". *Revista Colombiana de Sociología*, vol. 43, no. 2, 2020. DOI: <https://doi.org/10.15446/rsc.v43n2.72829>.

Publicaciones de masas

- Arven, Laurence. "Chili-repressions". *Témoignage Chrétien*, 6 de abril de 1978.
- "Censure chilienne à Paris". *L'unité*, 7 de abril de 1978.
- "Chili-Impressions: décision reportée". *L'Humanité*, 7 de abril de 1978.
- "Chili-impressions". *Sa vie ouvrière*, 27 de marzo de 1978.

- Debreuil, Laure. "Un travail efficace". *Le matin*, 1 de abril de 1978.
- Délano, Manuel. "Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet". *El País*, 20 de agosto de 2011, https://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html.
- "La censure de Pinochet". *L'Humanité*, 4 de abril de 1978.
- Pizarro, Juan Pablo. "Pinochet y sus tres generales: La risa ante lo insólito.". *El agente, crítica de cine*, 20 de septiembre de 2016. <http://elagente.cine.cl/criticas-2/pinochet-y-sus-tres-generales-la-risa-ante-lo-insolito/>.
- Weisz, Bernard. "Chili-impressions; décision attendue aujourd'hui". *L'Humanité*, 6 de abril de 1978.

