

## Memoria nostálgica e identidad en *Y de pronto el amanecer* (Chile 2017) de Silvio Caiozzi

Nostalgic memory and identity in Silvio Caiozzi's *Y de pronto el amanecer* (Chile 2017)

Gastón Lillo<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo explora la manera en que la película *Y de pronto el amanecer* (Chile, 2017) intenta recomponer identidades individuales y colectivas dañadas a través de los recuerdos afectivos de su protagonista, que incluyen eventos traumáticos vinculados al golpe de estado chileno de 1973 y pequeñas historias de infancia y juventud en su comunidad local. El artículo sostiene que el trabajo de memoria en el filme se centra más en la recomposición de un sujeto individual que de uno colectivo y parece más interesado en la dimensión retrospectiva y nostálgica de la memoria que en la dimensión prospectiva que ella también contiene, con lo cual descarta implícitamente la renovación de los ideales derrotados que podría vincular al filme a perspectivas críticas actualizadas.

**Palabras clave:** cine chileno, memoria, identidad, postdictadura, nostalgia.

### Abstract

This article explores the ways in which the film *And Suddenly the Dawn* (Chile, 2017) attempts to mend damaged personal and collective identities through the personal memories of its protagonist, which include traumatic events linked to the 1973 Chilean coup d'état and stories of their youth and childhood in their local community. The article argues that the work of memory presented in the film focuses more on restoring an individual subject rather than a collective one and seems more interested in the retrospective and nostalgic dimension of memory over its prospective dimension, implicitly discarding the renewal of defeated ideals that could link the film to updated critical perspectives.

**Key words:** Chilean cinema, memory, identity, postdictatorship, nostalgia.

---

<sup>1</sup>Profesor asociado, Departamento de Lenguas y literaturas modernas, Universidad de Ottawa, Canadá. Correo: [glillo@uottawa.ca](mailto:glillo@uottawa.ca). ORCID ID: [0000-0001-6057-6747](https://orcid.org/0000-0001-6057-6747)

## Introducción: Memoria histórica y giro subjetivo

En Chile, tanto como en los países latinoamericanos que vivieron la última ola de dictaduras militares del siglo XX, el tema de la reconstitución de la memoria, lejos de darse por cerrado, continúa produciendo obras artísticas que remiten directa o indirectamente a ese acontecimiento crucial de la historia del país. La persistencia de esta producción puede ser vista como una demostración de que la sociedad aun necesita volver a ese pasado, ya que existe la convicción de que hay agujeros en la trama histórica que queda por recomponer; que aun hay mucho por decir y por saber de ese período funesto, sin lo cual se hace más difícil el proceso individual y colectivo de sanación (Sarlo 2005) y porque, además, lo ocurrido debería ser recordado como “memoria ejemplar”, en el sentido que Todorov (2000) le da al término, de la misma manera que el Holocausto, la guerra de Rwanda, la guerra civil española, o la caída del muro de Berlín, sólo para mencionar algunos acontecimientos sobre los cuales el arte sigue interrogándose para extraer lecciones o entender mejor situaciones del presente –independientemente de que la distancia temporal que nos separa de ellos haya suavizado el impacto traumatizante que tuvieron en las sociedades que los recuerda.

Las formas estéticas, los tonos y las perspectivas de los relatos de esta memoria histórica han ido cambiando con el tiempo tanto en las obras creativas como en las reflexiones críticas. Beatriz Sarlo por ejemplo, cuidando de subrayar la enorme utilidad que tuvieron los testimonios como piezas fundamentales en el esclarecimiento de los hechos para la impartición de la justicia durante los primeros juicios a los militares en Argentina, afirmaba en un texto del año 2005 que con distancia temporal, y lejos de la urgencia política y jurídica, se podía asumir una perspectiva menos emotiva y más analítica, y que el testimonio (forma discursiva central de lo que la autora llamó el “giro subjetivo”) no debería ser el único material para la reconstitución de la historia. En su re-examen de esta forma discursiva, Sarlo invita a distanciarse de la consideración de estos textos como depositarios exclusivos de una verdad no puesta en duda y que suponía una transparencia del pasado. Y retomando una idea de Susan Sontag agregaba que es necesario *entender* el pasado, no solo recordarlo. Remachando en el mismo sentido crítico sobre los relatos testimoniales, Lattanzi (2011), les cuestiona el haberse, en muchos casos, “centrado más en las figuras del horror que en los mecanismos que lo hicieron posible” (p. 103). Mas allá del testimonio verbal, Lattanzi alude a la discusión sobre la “fetichización y espectacularización del horror” (p.103) en el cine de la memoria. En muchos casos, dice la autora, el referente histórico o la reflexión política quedan ausentes o pasan a segundo plano.

Los relatos testimoniales, dominaron el espacio de la memoria en los primeros años de post-dictadura, pero luego dieron paso a una serie de textos que se separaron del modelo canónico de hacer memoria; textos que abandonan la búsqueda rigurosa de los pormenores históricos –que muchas veces les es imposible reconstituir– y terminan optando por dar libre curso a la imaginación, como por ejemplo en Argentina la novela *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), o el documental fílmico *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, que se liberan de la atadura del dato verificable, y transgreden abiertamente los dictados del discurso oficial de la memoria de su país. También en Chile se diversifica la producción de relatos de la memoria con filmes como *Post Mortem* (2010) de Pablo Larraín o *Los perros* (2017) de Marcela Said, que ya no se proponen reconstituir el punto de vista de las víctimas, y que, como los ejemplos anteriores recurren conjuntamente a la memoria y a la imaginación.

Respecto a la pareja conceptual memoria e imaginación, Paul Ricoeur nos recuerda que, tanto la memoria como la imaginación son operaciones mentales capaces de traer al presente cosas ausentes, pero mientras que la memoria extrae sus materiales del pasado al que procura serle fiel, la imaginación se sitúa por fuera de las restricciones de la temporalidad y comporta un alcance irreal (Ricoeur 1998). No hay que concluir, sin embargo, a partir de aquí, que la imaginación no sea capaz de suscitar una reflexión sobre hechos del pasado, aunque su representación no sea rigurosamente fiel a la realidad que reelabora.

Las modalidades o las mediaciones de la memoria se han modificado de acuerdo a los contextos históricos y políticos, en sus formas y contenidos. Algunos aspectos de los acontecimientos que se quieren recordar aparecen más enfatizados y se descartan otros según las circunstancias del presente y los usos que se quiera darle a la memoria. En el filme que nos ocupa, parece ser menos urgente la denuncia política directa que la búsqueda personal de explicaciones que hace un individuo desde la perspectiva de su vida cotidiana frente a lo sucedido. En este sentido, el filme corresponde bien a lo que Sarlo (2005) llama “giro subjetivo”, término que describe la importancia que cobran en las últimas décadas los relatos de vida y las narrativas en primera persona, dando cuenta con ello del fin de una época donde la legitimación de la palabra provenía de la autoridad de los “grandes relatos” (Lyotard 1979), y del paso a unos relatos que reconstruyen el pasado traumático desde lo íntimo personal y cotidiano. El filme coincide también con la irrupción de una diversidad de sujetos de enunciación en el circuito discursivo social que empiezan a tomar la palabra, a ocupar la perspectiva enunciativa. Ya no se trata solamente de testimonios de las víctimas, de los militantes o de los propios represores, protagonistas directos o testigos de las atrocidades ocurridas, si no de nuevas voces, por ejemplo, las de generaciones de jóvenes que nacieron después de esos acontecimientos y forman parte de lo que Mariana Hirsch (2008) llamó generación de la postmemoria<sup>2</sup>; o las de personas que tuvieron menos implicación política directa, como en filme que analizamos aquí. Las variantes más recientes de estos relatos introducen también la auto-ironía y el distanciamiento político, pero no borran completamente los anclajes históricos con los acontecimientos que dan origen a la rememoración. Muchos de estos textos ponen el foco en lo que Michel de Certeau (1980) llamó “cultura de lo cotidiano” proponiendo como complemento al saber de la historia, la necesidad de conocer las distintas maneras de observar, percibir y contar de la gente común, la vida ordinaria desde dentro.

---

<sup>2</sup> “Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right (...) At the same time, -so is assumed-, this received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses and participants” (Hirsch 2008, p. 103). Véase también *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia UP, 2012. Algunos filmes que muestran la pertinencia de esta categoría son: *Los rubios* (Argentina 2003) de Albertina Carri, *Papá Ivan* (Argentina 2004) de María Inés Roqué, *M* (Argentina 2007) de Nicolás Prividera, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Chile 2007) de Lorena Giachino Torrens, *El edificio de los chilenos* (Chile 2010) de Macarena Aguiló.

### El caso de *Y de pronto el amanecer*<sup>3</sup>

Es en este contexto de transformaciones y desplazamientos en el campo de producción ficcional sobre la memoria que sitúo la película *Y de pronto el amanecer* de Silvio Caiozzi (2017)<sup>4</sup>. La película organiza su trama a partir de los recuerdos —unos reales otros imaginados— que va elaborando un viejo cronista de espectáculos al volver a su terruño después de casi 50 años de ausencia. Los recuerdos empiezan poco antes de su propio nacimiento y llegan hasta el presente del relato abarcando una gran extensión temporal<sup>5</sup>. Estos incluyen un cúmulo heterogéneo de incidentes que no siempre ofrecen un vínculo semántico fuerte entre ellos.

Uno de los segmentos más impactantes del filme, remite al golpe de estado y al período de la dictadura militar (1973-1990). El foco de la narración del recuerdo destaca aquí no tanto la dimensión histórica o política sino la manera en que este evento histórico afectó la vida cotidiana, las relaciones sociales, la producción de subjetividades y cambió radicalmente al país. Es en esos momentos del filme que se observa con mayor nitidez e intensidad el nexo entre la memoria personal (los recuerdos subjetivos e íntimos del personaje) y la memoria colectiva (los recuerdos compartidos por la comunidad de ese evento histórico político). Aunque las secuencias correspondientes al golpe de estado y la represión que éste desató no ocupen un espacio temporal significativo en el filme (alrededor de 28 minutos en relación a las 3 horas 15 minutos que dura en su totalidad), estos acontecimientos desde el punto de vista semántico son trascendentales para el relato de vida del personaje. Narrativamente son ellos los que motivan y determinan la orientación y el sentido que cobran sus acciones. Aunque aparecen en la última parte del filme, forman el núcleo que irradia de sentido al conjunto del relato.

La secuencia “golpe de estado/dictadura/represión”, se presenta como la unidad narrativa principal (Barthes, 1966) porque es ella la que origina los actos más decisivos del personaje: huir del terruño, renunciar al amor de su enamorada, desaparecer entre la multitud de la capital, cambiar de oficio, borrar su identidad para acomodarse en el confort que le ofrece su nueva situación económica, etc. Es esta función narrativa, además, la que motiva en el filme la existencia misma del proceso de reconstitución del pasado personal del personaje y la articulación con la memoria colectiva, política del país.

Como una buena parte de los filmes ficcionales recientes que abordan el tema de la memoria, *Y de pronto el amanecer* nos presenta un personaje en situación de rememoración que a medida que reconstituye desde el presente los hechos del pasado, va reconfigurando su identidad dañada.

---

<sup>3</sup> *Y de pronto el amanecer* (Chile 2017) Dirigida por Silvio Caiozzi; Guión: Jaime Casas, Silvio Caiozzi; Elenco: Julio Jung, Sergio Hernández, Arnaldo Berríos, Magdalena Müller, Mauricio Riveros, Pablo Schwarz, Diego Pizarro, Ana Reeves, Pedro Vicuña, Aldo Parodi, Nelson Brodt, Agustín Moya; Producción ejecutiva: Edgardo Viereck. Dirección de fotografía: Nelson Fuentes. Montaje: Silvio Caiozzi; Sonido: Roberto Espinoza; Música: Luis Advis y Valentina Caiozzi.

<sup>4</sup> El filme de Caiozzi recibió bastantes premios nacionales e internacionales. Entre otros, obtuvo el Grand Prix des Amériques del Festival de Cine de Montreal 2017, el premio del público a la mejor película en el Festival de cine latinoamericano de Sao Paulo 2018, y fue elegida representante chilena a los premios Oscar 2019 para la mejor película internacional.

<sup>5</sup> Para el crítico José Parra, que le reprocha “la obsesión del gran relato”, “la película tiene una aspiración total, (...) que se refleja en la intención de cubrir la vida misma del protagonista en una masiva extensión” (Parra 2018).

En una síntesis de las muchas reflexiones que se han escrito respecto a la relación entre memoria e identidad, (Candeau 2008), (Assmann 2010), (Halbwachs 1925), (Todorov 2000), el germanista español Manuel Maldonado-Alemán (2010), afirma:

La identidad (sea esta individual o colectiva) se sustenta en la memoria, esto es, se forma y se construye mediante el recuerdo [...] la memoria aparece vinculada a una de las características que definen de manera esencial tanto al individuo como a la sociedad: la dependencia del pasado, la imposibilidad de abdicar del ayer [...] En el proceso de recordar, el ayer es tanto origen del recuerdo como su propio resultado. La construcción de la identidad, por esa razón, no sólo depende de lo acontecido en el pasado, sino también de la forma y el modo específicos que adopta el recuerdo (p. 173).

De ahí que sea necesario interrogar qué es lo que selecciona el recuerdo, cómo se recuerda (forma y modo específico que adopta), con qué fin, qué efectos tiene en el personaje y la sociedad representada en el trabajo de memoria<sup>6</sup> y que tipo de reflexiones sobre la memoria produce la representación en los espectadores.

La película cuenta la historia de Pancho Veloso, que regresa después de casi cincuenta años de ausencia a su lugar de origen en la isla de Chiloé, de donde tuvo que huir siendo un joven para salvar la vida durante los días posteriores al golpe de estado. El pretexto del viaje es escribir unas “crónicas” de escritura liviana para una revista de entretenimiento de Santiago para la cual trabaja. Pero desde el principio del filme el espectador percibe que esas “crónicas” están compuestas de fragmentos autobiográficos y que a medida que avanza el viaje, el personaje va entrando cada vez más en el mundo de los recuerdos personales y alejándose del proyecto para la revista. El viaje ha desencadenado un cuestionamiento de sí mismo, y del modo de vida que ha terminado llevando en la capital, donde forma parte del ambiente de los medios de comunicación superficiales de la farándula santiaguina.

A todas luces, el personaje busca retomar contacto con su pasado, con sus antiguos amigos con quienes cortó todo contacto al partir para restablecer el eslabón perdido, y reconectar especialmente con su antigua pasión juvenil: la escritura literaria, y con ello, recuperar elementos abandonados de su identidad contestataria, que quedará expresada poéticamente, como veremos, en los discursos fúnebres y los epitafios que redacta aludiendo sutilmente al contexto dictatorial.

Como en muchos otros relatos memorialísticos, el soporte narrativo de la reconstitución identitaria pasa aquí por la escritura de una novela autobiográfica<sup>7</sup>. Como otros ejemplos del género, el filme capta al personaje anotando y grabando los recuerdos que emergen con intensidad hasta llegar al nudo complejo de interrogantes que busca esclarecer: ese momento borroso y denso

---

<sup>6</sup> “Entender la memoria como trabajo implica para Jelin (2001) ponerla en un lugar activo y productivo, es decir que más allá de la situación propia de la memoria –y particularmente la memoria traumática–, que irrumpe, se impone o penetra la conciencia independientemente de la voluntad, existe, como “contracara de esta presencia sin agencia, [...] la de los seres humanos activos en procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que “trabajan” sobre y con las memorias del pasado” (p. 14).

<sup>7</sup> Véase por ejemplo mi análisis de *El secreto de sus ojos* (Argentina 2009) de Juan José Campanella, donde el protagonista también emprende la escritura de una novela con el fin de reanudar con un pasado interrumpido, reorientar su vida y resolver nudos existenciales que no le permiten alcanzar la plenitud (Lillo 2017).

generado por la dictadura que ocasionó deslealtades, acomodamientos interesados, traiciones y sospechas de traiciones, interrumpiendo el desenvolvimiento normal de su vida.

Comparado con el conjunto de ficciones sobre la dictadura chilena, que en buena medida recurren a situaciones y personajes directamente implicados en los acontecimientos históricos que se evocan, ya sea como víctimas o represores, como por ejemplo *La frontera* (1991) de Ricardo Larraín, o *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano, producidos en los primeros años de la transición democrática, o más recientemente *Post Mortem* (2010) de Pablo Larraín o *Los perros* (2017) de Marcela Said, uno de los aspectos singulares del guion de *Y de pronto el amanecer*, residiría en haber centrado la historia en un personaje común sin vínculos de compromiso o militancia que se convertirá en superviviente perseguido por causas que no aluden directamente a la confrontación política. Para su desgracia, el personaje tiene que rivalizar con un militar por la mujer que ama; y para colmo, el militar en cuestión, con el golpe de estado, será nombrado Jefe de Plaza de la localidad. Otro aspecto original del filme tiene que ver con la relevancia que cobra el espacio/tiempo natural donde ocurre la acción, lejos del ritmo frenético de las grandes ciudades. El filme se desarrolla en la región sureña de la isla de Chiloé, caracterizada por la abundancia de leyendas de la mitología local, y personajes que lindan con lo sobrenatural, con lo cual se inscribe a contracorriente de la producción fílmica nacional interesada principalmente en los centros urbanos; el filme revaloriza el paisaje y modos de vida locales captados con gran belleza fílmica y elabora una perspectiva de resistencia a las formas menos atractivas de la modernidad capitalina, como se puede constatar desde el *incipit*, a través de un montaje donde contrastan en planos alternantes el disfórico asfalto gris y el caos del tráfico rumbo al aeropuerto, con la calma y la belleza natural de un lago sureño donde un niño, el mismo Pancho muchos años antes, aparece pescando en un botecito artesanal con su abuelo de la etnia mapuche, huilliche.

El principio composicional del filme, pues, vincula a la memoria personal del protagonista, elementos de la memoria cultural de la región<sup>8</sup> que se entrelazarán más tarde a la memoria política. Ya que lo que en definitiva nos cuenta el filme (a través de los recuerdos del protagonista) es la manera en que los acontecimientos traumáticos de 1973 en adelante quebraron la vida de una gente sencilla situada en la periferia del país y no implicada directamente en la práctica política.

### **Memoria individual, memoria colectiva, memoria política.**

Desde los trabajos teóricos sobre la relación entre memoria individual y memoria colectiva, por ejemplo (Halbwachs 1925), (Ricoeur 1998), (Assmann 2010), (Candeau 2008), (Todorov 2000) hay consenso en sostener que aunque la facultad de la memoria depende de una estructura neurológica compleja propia a cada sujeto individual, con lo cual difícilmente podríamos imaginar a los miembros de un grupo o una colectividad rememorando exactamente lo mismo, nuestros recuerdos siempre se producen en unos marcos sociales, “los marcos sociales de la memoria” (Halbwachs, 1925), que están compuestos por sistemas de valores y principios éticos que rigen a una colectividad. Por otra parte, los contenidos recordados están siempre mediados por el lenguaje y por modelos de representación cuya naturaleza social está fuera de duda. Como bien lo explica

---

<sup>8</sup> El filme se inspira de la obra literaria del escritor Jaime Casas, oriundo de Coyhaique, cuyas historias se sitúan en distintos lugares de la Patagonia. Para facilitar la producción del filme, explica Caiozzi en varias entrevistas, se decidió filmar en la isla de Chiloé, que tenía la ventaja de reproducir por sus paisajes la sensación de aislamiento, de fin de mundo, estando apenas a 30 kilómetros de la ciudad de Castro donde el equipo instaló su centro de operaciones.

Ricoeur (1998) refiriéndose a los trabajos de Halbwachs, “nunca recordamos solos sino con la ayuda de los recuerdos de los otros. Los recuerdos que suponemos nuestros son, bastante a menudo, tomados de historias recibidas de otros” (p. 33)<sup>9</sup> (mi traducción). Por otra parte, la memoria no registra el pasado de manera mecánica y sin mediación y recurre a formas y modelos preconcebidos (a diferencia del archivo que permite el almacenamiento de datos sin alterarlos).

En la película de Caiozzi las formas de la mediación hacia el pasado se basan principalmente en las conversaciones con los amigos y sobre todo en elementos sensoriales. Visitar los lugares, las calles de la infancia, recorrer el bosque, sentir los viejos olores del terruño son actos físicos, corporales que despiertan la imaginación memorialística. El filme comunica el impacto afectivo que tiene sobre el personaje la instauración o restauración de estos “lugares de memoria”. Queda por saber cómo, con qué estrategias la película articula la relación entre memoria individual y memoria colectiva. Si estos lugares afectivos, mágicos de memoria portan una dimensión social y colectiva o si, al contrario, los recuerdos incumben solo el ámbito íntimo, personal del sujeto.

¿De qué manera, con qué estrategias los filmes de la memoria centrados en un personaje que recuerda articulan esta relación entre memoria individual y memoria social o colectiva, y cómo lo hace particularmente *Y de pronto el amanecer*?

Generalmente, en las ficciones cinematográficas (y más precisamente las que posibilitan una lectura alegórica de sus contenidos) los personajes representan por su comportamiento y sus valores, configuraciones o posiciones de sujeto reconocibles en el contexto referencial donde ocurren las historias contadas (es decir en el “fuera de campo” del filme)<sup>10</sup>. Aquí ya hay una primera vinculación entre “sujeto individual” y “sujeto social”. Muchos filmes de la memoria, y este no es una excepción, se construyen como alegorías nacionales, cuya función política sería en este caso la de ofrecer elementos de regeneración de la identidad colectiva nacional dañada<sup>11</sup>. En este sentido, el personaje de Pancho Veloso puede ser leído como representando a toda esa generación de jóvenes que a la época del golpe y la dictadura vieron truncadas sus esperanzas y proyectos personales y que, como él, tuvieron que, esconderse, exiliarse, cambiar de vida, y con el tiempo, adaptarse a las nuevas circunstancias. En el mismo sentido, el éxito económico alcanzado por el personaje, luego de los años de sobresalto y a costa del abandono de una opción de vida más sencilla y creativa, puede ser leído como una alusión al acomodamiento económico neoliberal que adoptaron los gobiernos que dirigieron el país desde la transición a la democracia hasta el presente del relato. El filme le otorga a la historia de un caso individual una dimensión connotativa que engloba a toda una colectividad, gracias a lo cual sugiere el paso de la memoria individual a la

<sup>9</sup> (“on ne se souvient jamais seul mais avec l’aide des souvenirs d’autrui. Nos prétendus souvenirs sont bien souvent empruntés à des récits reçus d’autrui”)

<sup>10</sup> En estas películas se verifica la conocida afirmación de Jameson (1986) sobre las alegorías nacionales, si aceptamos despojarla de cierta lógica esencialista que subyace en ella al hacer de la categoría un rasgo definitorio y exclusivo de la literatura del tercer mundo: “La historia de los destinos individuales privados es siempre una alegoría de las situaciones públicas en disputa en la historia y las sociedades del Tercer Mundo”

<sup>11</sup> El ejemplo paradigmático en el cine argentino es *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo. Otro filme argentino más reciente, y más ligado a la relación memoria individual y memoria colectiva, es *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella. En el contexto chileno, el filme *Machuca* (2004) de Andrés Wood interviene según Tzvi Tal (2005) en un proceso de construcción social de la memoria recurriendo a la alegoría. Lo mismo podemos decir de *La frontera* (1991) de Ricardo Larraín o de *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano. Véase además el trabajo de Ana Laura Lunish (2014) que aborda entre otros el análisis de *La luna en el espejo* (1990) de Silvio Caiozzi, y el trabajo de Roberto Doveris que alude a una larga lista de películas, analizando especialmente *Imagen latente* (1985) de Pablo Perelman y *No tan lejos Andrómeda* (1999) de Juan Vicente Araya.

memoria colectiva, es decir al de una representación compartida del pasado donde los espectadores pueden reconocerse.

Observada respecto a la tendencia particular de algunas producciones chilenas recientes, como por ejemplo *Il futuro* (2013) de Alicia Scherson o *Una mujer fantástica* (2017) de Pablo Larraín, que parecen eclipsar en sus representaciones el marco de la nación como referente de identidad y de sentido,<sup>12</sup> la película de Caiozzi no descarta la nación, sino que contribuye a restaurar la importancia del imaginario local/regional en la reconfiguración de una cultura nacional que vaya a contracorriente del modelo dominante de la ideología utilitarista, la pulsión consumista<sup>13</sup> y el rechazo de la solidaridad colectiva, propio del neoliberalismo que domina las subjetividades del Chile contemporáneo al filme<sup>14</sup>. En este marco habría que interpretar la fascinación que experimenta el personaje ante el redescubrimiento de su pertenencia cultural en tanto matriz identitaria.

Volvamos al análisis. Gracias a una serie de elementos propios del dispositivo cinematográfico como cámara subjetiva, campo contra-campo, voz off, etc., el filme busca situar al espectador en el mismo punto de vista del personaje que recuerda. Pero junto con esta posición técnica, el espectador es implícitamente invitado a compartir la perspectiva valórica, ética y emotiva que el personaje desarrolla respecto a lo recordado. La memoria de Pancho es entonces una memoria que se produce en un marco cultural y político (que se supone) compartido o conocido por los espectadores y contribuye a fortalecer una identidad colectiva. Su representación remueve los recuerdos y las emociones de mucha gente que vivió una experiencia similar de quiebre. Pero los recuerdos del personaje están marcados también por su propia subjetividad, su propia percepción de las cosas y de sí mismo; por la conciencia de lo que él es y por lo que quiere ser en el momento de recordar. La selección y los énfasis de algunos aspectos o detalles de lo recordado, están mediados por sus apreciaciones y deseos personales y por los valores que lo guían en su

---

<sup>12</sup> En el ámbito mundial, este tipo de producciones configura la corriente del llamado cine transnacional (Lefere y Lie 2016), que se desarrolló paralelamente a las reflexiones teóricas de, entre otros, Arjun Appadurai (1996) quien en su examen del mundo contemporáneo y por venir pronosticaba el fin de las naciones. En un sentido similar, Seigel, 2005, propone que “una característica del paradigma transnacional consiste en desafiar la preeminencia del concepto de nación [...]. La historiografía transnacional trata la nación como un fenómeno entre otros muchos fenómenos sociales que merecen estudiarse, antes que como marco del estudio mismo” (citada en Lefere y Lie, 2016, pp 18-19).

<sup>13</sup> Según Moulián (1999), “consumir es una operación cotidiana e imprescindible que está ligada a la reproducción material pero también espiritual (cognitiva, emocional y sensorial) de los individuos”. Por esta razón la crítica del consumismo no proviene de una mirada puritana, sino que apunta a “la revalorización de otros deseos desplazados por la instalación del consumo” p.11 “La instalación del consumo como deseo principal, como eje de un proyecto existencial, implica un vaciamiento de otros sentidos que orientan la acción humana hacia proyectos artísticos, religiosos, intelectuales, políticos o emancipatorios” p.70

<sup>14</sup> Según Ubilluz (2006), a diferencia del liberalismo clásico que promovía un humanismo civilizador y de progreso o el socialismo que prometía la liberación definitiva del Hombre, el neoliberalismo se presenta sin proyecto de sociedad. Lo único que lo domina es el afán ilimitado de producir utilidades. Desde una perspectiva del sujeto, el sujeto contemporáneo, según Ubilluz, ya no cree en una comunidad universal, ya no cree en otro con metas colectivas (y planetarias) que deban primar sobre los intereses individuales (17-18). Lo que domina, es un Orden narcisista en que el Yo se eleva al estatuto de “el” objeto digno de amor y el otro (el semejante) decae al estatuto de rival (...). Enlazado al capitalismo, este orden imaginario ... conduce al cinismo y la perversión. Y agrega: “El cinismo y la perversión no son posiciones existenciales que garanticen el ejercicio libre de la subjetividad, sino que, por el contrario, ellas hacen del sujeto un yo súbdito de una voluntad ajena, la voluntad del mercado” (p.18).



presente<sup>15</sup>. Los recuerdos son los del personaje, pero al mismo tiempo son los de la comunidad chilota en cuya representación el filme afirma su diferencia subrayando la mezcla particular de culturas (mapuche-huilliche, chilena y de inmigrantes europeos), y las numerosas leyendas sobre hechos y personajes mágicos que habitan la región. Es en este sentido que la memoria individual de Pancho es también una “memoria cultural” enmarcada dentro de una serie de rituales y eventos comunitarios que informan sobre los lazos de convivialidad entre la gente del lugar, los puntos de encuentro comunitario como: prostíbulo, Iglesia, fiestas populares, o sobre la relación de la comunidad con la muerte (por ejemplo, en las escenas del cumpleaños de don Olegario, que muere plácidamente en medio de la fiesta en que celebra sus 100 años).

Los recuerdos que van incorporándose a la novela que Pancho escribe se presentan en el filme como micro-relatos audiovisuales más o menos autónomos narrados generalmente en voz en *off*, siguiendo un orden cronológico que va de la niñez a la juventud del protagonista. Ellos van tejiendo una cadena interminable de historias vinculadas, en mayor o menor medida con la mitología sureña, por ejemplo: la historia del duende vagabundo; la de la loca sin rostro; la del viajero griego Pancho Karamanos, emparejado con una princesa mapuche; la de la niña “Pincoyita”, muerta ahogada mientras sacaba mariscos en la playa; la historia lúgubre de la Isla de los muertos; la historia del tío español de Pancho, don Teodoro, dueño de la funeraria del pueblo; y la historia del idiota maquillador de cadáveres<sup>16</sup>, entre muchas otras. Los recuerdos que corresponden a la infancia y a los personajes más asombrosos no aparecen anclados a una temporalidad histórica, a una cronología precisa. Todo ocurre en la temporalidad de la imaginación infantil o de la temporalidad del mito, de unas narraciones maravillosas situadas fuera del tiempo. A medida que los recuerdos avanzan en la cronología y que Pancho va creciendo, el foco pasa de la “memoria cultural” o etnográfica a la “memoria política”, histórica. Con Pancho hecho ya un adulto joven, aparecen los referentes temporales históricos. Los primeros son los que remiten al recuerdo de cuando Pancho se enfrenta, por el amor de su querida Rosita, a un joven oficial del ejército, llegado al pueblo en la época que precedió el golpe de estado.

La referencia explícita a los tiempos que corren viene en un diálogo con su amigo Miguel que le aconseja prudencia: “cómo te vai a meter con un milico si están a punto de dar un golpe” (*Y de pronto el amanecer* 2017). El filme muestra que lo que en otro contexto pudo haber sido un simple y banal conflicto amoroso, sentimental y privado, tiene en esta historia vinculaciones profundas con el abuso de poder militar, el clasismo y las aspiraciones de ascenso social, que se desarrollan en el marco temporal y social de Chile desde la víspera del golpe hasta un tiempo indeterminado de dictadura.

La confrontación ideológica no es representada de manera directamente política, sino en términos de confrontación de subjetividades. Pancho representa la subjetividad rebelde y romántica, el ímpetu juvenil progresista de esos años. Mientras que en el polo completamente opuesto se ubica la subjetividad del teniente que reproduce el orden clasista y reaccionario de otro sector de la juventud chilena de la época. En varias escenas el oficial, ascendido a capitán después del golpe, es mostrado en toda su brutalidad represora. Por su parte el tío Teodoro, dueño de la funeraria del pueblo, encarna la subjetividad social que defiende de manera enfática la jerarquía de

---

<sup>15</sup> El sujeto no está determinado completa y exclusivamente por las prácticas y discursos sociales, procesos de interpelación, exteriores a él. Esta idea aparece desarrollada en Larraín (1996), especialmente en el capítulo 3 “Identidad personal e identidad nacional en el proceso de globalización” (89-125) y en Subercaseaux (2002).

<sup>16</sup> La mayoría de estas historias y sus personajes pueblan el universo narrativo de la obra del escritor Jaime Casas, co-guionista del filme; especialmente, la novela *El maquillador de cadáveres* (1996).

clases, el interés por el dinero y la sumisión a la autoridad. A medida que Pancho crece, va tomando la palabra públicamente en los entierros, deslumbrando y emocionando a los asistentes. A partir de esa toma de la palabra, a través del manejo poético creativo del lenguaje, va definiendo y haciendo públicas sus opciones valóricas, contrarias al mundo conservador, autoritario, de la iglesia, los militares, y del tío Teodoro, el comerciante de ataúdes, para quien trabaja. En el proceso de reconstitución del pasado, el momento crucial está representado por las conversaciones que Pancho tiene respectivamente con sus dos mejores amigos de juventud, Miguel y Luciano, para entonces ya ancianos como él. Son conversaciones desgarradoras que echan luz y resuelven las dudas, desconfianzas y reproches velados que se han expresado a lo largo de todo el filme. Los amigos que se quedaron en el pueblo le reprochan a Pancho, que para ellos triunfó en la capital, el haberlos echado en el olvido. Pancho por su parte reprocha a Miguel el haberlo delatado provocando su fuga sin su enamorada como lo habían planeado. Las conversaciones se presentan como momentos de revelación y de liberación. Los amigos se cuentan las cuitas que dejó el huracán militar. Todo el sufrimiento en esos años de lejanía. Lo que significó la separación, la incomunicación, el vivir en el miedo. Lo que significó para Miguel vivir con el peso de haber delatado a su amigo. Lo que significó para Pancho una vida superficial alienado de sí mismo, como personaje exitoso en el mundo capitalino de la cultura del dinero. Al final, Luciano se muere con la tranquilidad de haber recuperado a su amigo y de saber que éste sigue creyendo en el arte auténtico, mientras que Miguel y Pancho pueden vivir liberados del peso de sus culpas. Desde la perspectiva de la subjetividad, Pancho parece haber resuelto su crisis personal, como queda evidenciado por su distanciamiento definitivo con el mundo de la entretención y del interés económico. Las constantes llamadas telefónicas de su mujer desde Santiago le recuerdan que tiene que mandarle las famosas crónicas al editor de la revista. Hacia el final, el personaje empieza a responder con tono de fastidio a esas demandas y decide quedarse más tiempo del previsto en el sur y, sobre todo, decide escribir su primera novela.

También queda resuelto el conflicto personal para su amigo Miguel que ha vivido 40 años con la vergüenza de su acto de cobardía y delación. Juntos van al cementerio a visitar la tumba de Luciano. En esta escena Pancho busca escribir un epitafio en la tumba tal como lo hacía en su juventud en las tumbas de la gente del lugar que fallecía, por lo que era llamado el “poeta de los muertos”. Esos epitafios fueron un gesto de resistencia cultural contra la dictadura en el pasado, como lo muestra el filme al encuadrar las cruces fechadas significativamente en el año 1973 donde se puede leer, “aquí no yace nadie, hay una semilla germinando” o “los sueños pueden sangrar...” y en encabalgamiento en otra cruz: “pero nunca morir por sentencia” (*Y de pronto el amanecer* 2017). Esos epitafios/versos indican la vinculación social y contestataria del sujeto en aquellos años. Por el contrario, las circunstancias del presente del relato muestran que el sujeto que emerge de ese ejercicio de rememoración si bien logra un cierto nivel de sanación de su identidad personal aparece con un vínculo colectivo débil y sin nexo político.

## Conclusión

Desde el impulso retrospectivo, propio de la facultad del recuerdo, el filme articula una perspectiva crítica del pasado dictatorial que quebró las vidas de los personajes, pero no alude al componente prospectivo que también posee la rememoración. A diferencia de lo que Traverso (2016) llama el “duelo revolucionario”, que en la historia de la izquierda según el autor ha funcionado como un impulso que motiva las luchas futuras, la película *Y de pronto el amanecer* carece de esta proyección política (p.7). De esta manera el ejercicio memorístico se vuelve discurso de nostalgia por los tiempos idos pero privado de “la carga potencialmente subversiva o liberadora que contiene el duelo revolucionario” (Löwy, 2017, p. 25).

El filme expresa un rechazo frente al mundo de la cultura del dinero, de la cultura como mercancía que domina el contexto contemporáneo, pero la proyección hacia el futuro se concentra más en un sujeto replegado en su mundo individual que en la constitución de un sujeto colectivo que articule un discurso crítico con poder de transformación social. Sin recurrir a una articulación explícita en torno a la derrota, el filme nos muestra unos sujetos marcados por ella, resignados a circunscribir los ideales a los que un día adhirieron, al marco más restringido de sus vidas personales. Renuncia de este modo a un uso más crítico de la melancolía que “no es ni freno ni abandono, sino una vía de acceso a la memoria de los vencidos que renueva con las esperanzas que quedaron inacabadas a la espera de ser reactivadas”<sup>17</sup>, (Traverso 2017, mi traducción).

## Referencias

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erll y A. Nünning. (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, (pp. 109-118). De Gruyter. Recuperado de:  
[https://www.academia.edu/19139801/Astrid\\_Erll\\_Ansгар\\_Nunning\\_Cultural\\_Memory\\_Studies\\_An\\_International\\_and\\_Interdisciplinary\\_Handbook](https://www.academia.edu/19139801/Astrid_Erll_Ansгар_Nunning_Cultural_Memory_Studies_An_International_and_Interdisciplinary_Handbook)
- Barthes, R. (1966). Introduction à l’analyse structural des récits. *Communications*, 8, 1-27. Recuperado de:  
[https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113)
- Caiozzi, S. (2017). *Y de pronto el amanecer* [Filme]. Andrea Films.
- Candeau, J. (2008). *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol.
- De Certau, M. (1980). *L’invention du quotidien. 1 Arts de faire*. Union générale d’éditions.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Librairie Félix Alcan.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), 103-128.

---

<sup>17</sup> “Elle n’est ni un frein ni un une résignation, mais une voie d’accès à la mémoire des vaincus qui renoue avec les espérances du passé restées inachevées et en attente d’être réactivées” (Traverso 2017, texto de la contraportada). La “melancolía de izquierda” para Traverso, “ne signifie pas nécessairement le repli dans un univers clos de chagrin et de souvenirs ; il s’agit plutôt d’un ensemble d’émotions et de sentiments qui enveloppent la transition à une ère nouvelle” “no significa obligatoriamente el repliegue en un universo cerrado de dolor y de recuerdos ; se trata más bien de un conjunto de emociones y de sentimientos que envuelven el tránsito a una nueva era” p.7.

- Jameson, F. (1986). Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, 15, 65-88.
- Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Siglo veintiuno editores.
- Larraín, J. (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Editorial Andrés Bello.
- Lattanzi, M.L. (2011). Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino. *Aisthesis*, 49, 101-112.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000100006>.
- Lefere, R. & Lie, N. (Eds) (2016). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Brill/Rodopi.
- Lillo, G. (2017). Memoria y reconstrucciones del sujeto. El filme *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella y la novela *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *Romanische Studien*, 0, 139-156.  
Recuperado de:  
<https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/360>
- Löwy, M. (2017). Reseña de Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe – XXIe siècle)* (2016). *Le Monde diplomatique*, Marzo 2017, p.25.
- Maldonado Alemán, M. (2010). Memoria e identidad. Una aproximación teórica. *Cuadernos de filología alemana*, Anejo III, 171-179.
- Moulian, T. (1999). *El consumo me consume*. LOM.
- Parra, J. (2018). *Y de pronto el amanecer: la obsesión por el gran relato*, *El agente cine*.  
Recuperado de:  
<http://elagenticine.cl/criticas-2/y-de-pronto-el-amanecer-la-obsesion-por-el-gran-relato/>
- Ricoeur, P. (1998). Passé, mémoire et oubli. En M. Verlhac. (Ed.), *Histoire et mémoire* (pp.31-45). Centre Regional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Siglo XXI.
- Subercaseaux, B. (2002). La constitución del sujeto: de lo singular a lo colectivo. En J. L. Martínez (Ed.) *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. (pp. 129-145). Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Tal, T. (2005). Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*. *Aisthesis*, 38, 136-151.  
Recuperado de:  
<http://revistaaiesthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4204>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Traverso, E. (2016). *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe – XXIe siècle)*. La Découverte.
- Ubilluz, J. C. (2006). *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Instituto de Estudios Peruanos.