

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda* y *Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

UNA FIGURA EN SOMBRAS: SALVADOR ALLENDE EN FILMES CHILENOS DE POSTDICTADURA

A figure in the shadows: Salvador Allende in Chilean films of the post-dictatorship

ALICIA SALOMONE

Universidad de Chile (Chile)

alicia.salomone@u.uchile.cl

Recibido: 25 de julio de 2020

Aceptado: 28 de enero de 2021

<http://orcid.org/0000-0003-3664-3668>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.18014>

N. 17 (2021): 299-316. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este ensayo propone un análisis sobre tres filmes chilenos contemporáneos que elaboran representaciones ficcionales y documentales acerca de la vida y el legado político del ex presidente Salvador Allende. La hipótesis que guía el análisis sostiene que estos filmes discuten el carácter ensombrecido de la figura de Allende en la escena cultural de la postdictadura. El trabajo llevó adelante tres objetivos: primero, analizar los recursos enunciativos y compositivos utilizados para recrear la vida personal y pública del ex presidente. Segundo, interrogar los significados transmitidos por dichos recursos y estrategias. En tercer término, explicar cómo los relatos fílmicos dialogan con otros discursos sociales, instalando visiones que cuestionan la opacidad de la figura de Salvador Allende y, más ampliamente, las memorias sociales sobre la Unidad Popular. El corpus sobre el que se realizó el estudio son las siguientes películas: *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán, *Allende en su laberinto* (2014), de Miguel Littin y *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti.

PALABRAS CLAVE: Salvador Allende, Chile, cultura de postdictadura, documentales, filmes de ficción

ABSTRACT: This essay analyses three contemporary Chilean films that propose fictional and documentary representations about Presidente Salvador Allende's life and political legacy. The hypothesis that guides the analysis states that these films question the overshadowed facet of Allende's figure within the cultural scene of the post-dictatorship. The work carried out three objectives. Firstly, analysing the utterance and compositional resources and strategies utilised to recreate Allende's private and public life. Secondly, looking into meanings conveyed by those resources and strategies. Thirdly, explaining how the film narratives dialogue with other social discourses by establishing questioning visions regarding the opacity of both Allende's figure and - more broadly - social memories about the UP's political experience. The corpus encompassed the following films: *Salvador Allende* (2004), by Patricio Guzmán, *Allende en su laberinto* [Allende in his labyrinth] (2014) by Miguel Littin and *Allende mi abuelo Allende* [Allende my grandfather Allende] (2015) by Marcia Tambutti.

KEYWORDS: Salvador Allende, Chile, the post-dictatorship culture, documentaries, fiction films

INTRODUCCIÓN¹

El presidente Salvador Allende, líder del proyecto político de la Unidad Popular (1970-1973), quien aspiró a instaurar en Chile un Estado socialista por vía democrática y, en virtud de ello, llegó a desempeñar un papel relevante en la escena nacional e internacional de esos años, sigue siendo una figura poco visible en la cultura chilena de postdictadura. Este fenómeno, sin duda, tiene su origen en la aplicación del terrorismo de Estado sobre los militantes y simpatizantes de la izquierda chilena tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, que fue acompañado por un ataque sistemático al legado de Allende y su gobierno. Sin embargo, la opacidad que aún rodea al ex presidente no se explica solo a partir de la circunstancia dictatorial. Por el contrario, también debe ser interpretada a la luz de las condiciones en que se gestó la transición política iniciada el 11 de marzo de 1990. En ese escenario, la figura de Allende resultaba cada vez más incómoda y ni siquiera el segmento progresista de la élite transicional logró otorgarle un lugar definido dentro del discurso oficial. Esa condición ensombrecida, no solo en el espacio político sino, más ampliamente, en la escena sociocultural se manifiesta aún hoy en la falta de una presencia significativa de Allende en los espacios públicos de la ciudad de Santiago y del país, donde solo unas pocas marcas territoriales señalizan su memoria.²

El proceso transicional chileno consistió esencialmente en un cambio de régimen político que fue pactado entre el poder cívico-militar y la oposición a la dictadura.³ Fue un acuerdo tras el cual se alineó buena parte de izquierda socialista que, desde mediados de 1980, había adoptado un perfil predominantemente socialdemócrata, y la Democracia Cristiana, un partido que mayoritariamente había avalado el golpe de Estado de 1973, pero que después derivó a la oposición.⁴ Como señaló certeramente Tomás Moulián (1997)

1 Este texto se enmarca en el desarrollo del proyecto Fondecyt 11180331. Agradezco a Erick González Lozoya por su colaboración y comentarios.

2 El reconocimiento oficial en la capital del país se concentra en algunas marcas tales como el monumento instalado en la Plaza de la Constitución y en el nombre dado a una avenida de la comuna popular de San Joaquín. También hay calles con su nombre en las ciudades de Iquique y Antofagasta. Más allá de estas referencias, la figura de Allende aparece en otras marcas territoriales, sobre todo, en barrios populares, donde la imagen del ex Presidente se reproduce en murales que siguen la tradición inaugurada en los años 70 por la *Brigada Muralista Ramona Parra*. Asimismo, se han registrado prácticas performativas, particularmente las realizadas por el actor *Carlos Paredes* en actos de organismos de derechos humanos y en movilizaciones estudiantiles, donde suele caracterizar a Allende como un acompañante del trayecto realizado por los activistas.

3 Viviana Bravo Vargas (2017) hace una caracterización muy específica de los distintos actores de la oposición política a la dictadura, distinguiendo las posiciones adoptadas en el período, que dan forma y tono a la cultura política chilena de la década de 1980.

4 La posibilidad de alianza entre estos bandos anteriormente adversarios se funda en el cambio estratégico que, desde finales de la década de 1970, comenzó a experimentar la izquierda socialista, evolucionando hacia posiciones afines a la socialdemocracia europea y el eurocomunismo, en un proceso que fue

hace más de veinte años, la transición chilena se sustentó en tres pilares fundamentales. Por un lado, la continuidad -con ajustes- del modelo socioeconómico neoliberal impuesto por la dictadura. Por otro, la aceptación del grueso de los condicionamientos y amarres institucionales fijados por la constitución política de 1980, sancionada bajo el régimen de Pinochet. Y, en tercer lugar, una “compulsión al olvido” o “blanqueo de la memoria”, que fue inducido desde el Estado y se tradujo en una “carencia de palabras para expresar lo vivido” (Moulián, 1997: 31). A ello hay que sumarle la desarticulación de las estructuras políticas de base a partir de 1990, incluyendo la cooptación estatal de muchos de sus dirigentes, y la desactivación represiva de los grupos que aún mantenían estrategias activas o potenciales de resistencia armada, como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez y el Movimiento Juvenil Lautaro.

El consenso en torno de estos marcos políticos se plasmó en la hegemonía de una alianza políticamente moderada, la Concertación de Partidos por la Democracia, conformada por la izquierda socialdemócrata (Partido Socialista, Partido por la Democracia y Partido Radical Socialdemócrata) y la Democracia Cristiana, de la que fue excluida el Partido Comunista.⁵ Esta coalición mantuvo el control sobre el poder ejecutivo hasta 2010, bajo la perspectiva de que sería posible realizar cambios graduales al sistema heredado sin alterar sus fundamentos ni desestabilizar los acuerdos alcanzados.⁶ De esta forma, bajo las restricciones impuestas por la constitución de 1980, operó la transformación del sistema político a tres bandas (izquierda, centro y derecha), que había posibilitado el triunfo de Salvador Allende en 1970, hacia un esquema sustentado en dos coaliciones, que otorgó el gobierno a la centro-izquierda, pero sobre representó a la centro-derecha en el parlamento, estabilizando un virtual empate político.

conocido como la “renovación socialista”. Los grupos socialistas que no adhirieron a esta orientación, liderados por Clodomiro Almeyda, confluyeron con el Partido Comunista y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria en el llamado Movimiento Democrático Popular (MDP), pero finalmente fueron políticamente derrotados por el sector renovado, que hegemonizó las negociaciones durante la transición (Alvear Atlagich, 2016).

⁵ El Partido Comunista, que había mantenido posiciones oscilantes durante los años de la resistencia, propiciando primero la tesis de la rebelión popular de masas y, luego, un acercamiento a fuerzas políticas moderadas como la DC y el PS en pos de lograr una salida del régimen, resultó políticamente aislado en el escenario de finales de los años 80. Según Hernán Venegas (2009), una serie de circunstancias lo fueron perfilando como una fuerza de extrema izquierda que se distanciaba de su trayectoria tradicional y cuya política perdía legitimidad en el conjunto de la población. Ello se tradujo, a su vez, “en una escasa capacidad de convocatoria electoral, lo que contrasta[ba] con la gran importancia e influencia que ejerció la organización durante una parte importante del siglo XX, en que había privilegiado sus propuestas de alianzas amplias y de integración institucional.”

⁶ Estos acuerdos supusieron diversas concesiones al poder militar, entre las que se contó la permanencia de Augusto Pinochet al frente de la Comandancia en Jefe del Ejército hasta 1998, cuando asumió como senador vitalicio. Ejerció este cargo por un par de meses hasta su detención en Londres, el día 16 de octubre de 1998, a raíz de la orden emitida por el juez español Baltasar Garzón, dada su implicación en crímenes de lesa humanidad.

Sin embargo, entre finales de la década de 1990 y el comienzo de los 2000, una serie de eventos comenzaron a alterar aquellos equilibrios, abriendo espacio a crecientes cuestionamientos que se han prolongado hasta la actualidad, como dejó en evidencia la revuelta social iniciada el 18 de octubre de 2019. Desde el campo de las luchas por los derechos humanos, el inicio de juicios por crímenes de lesa humanidad en España y la prisión de Augusto Pinochet en Londres en 1998, así como la reapertura de causas judiciales contra represores en Chile, generaron discusión y movilización en torno al pasado dictatorial, evidenciando los límites de la justicia transicional. Asimismo, la conmemoración de los veinticinco años de la muerte de Allende (1998), de los treinta y cuarenta años del golpe militar, en 2003 y 2013, respectivamente, y la difusión del Informe Valech sobre prisión política y tortura, entre otros, fueron hitos que contribuyeron decisivamente a la activación de las luchas por las memorias acerca del pasado (Ruiz, 2005).

Por otra parte, desde inicios del 2000 en adelante, nuevas generaciones y emergentes movimientos sociales comenzaron a instalar nuevos temas en la agenda democrática, conectando sus demandas sectoriales con la necesidad de superar la pesada herencia dictatorial. Desde 2006, eclosionan los movimientos estudiantiles organizados en pos de una educación de calidad, sin lucro ni discriminación, y concebida como un derecho. Incluso antes, en 1997, ya se habían hecho públicas las reivindicaciones levantadas por los pueblos originarios en pos del reconocimiento de derechos indígenas.⁷ También surgen reivindicaciones levantadas por movimientos ambientalistas y de regiones afectadas por el extractivismo capitalista y, casi paralelamente, agrupaciones que demandan igualdad de género y reconocimiento de las disidencias sexuales. Finalmente, se agregan los movimientos que persiguen cambios a la legislación laboral y el sistema privatizado de pensiones. Pese a sus diferencias, estos movimientos confluyeron en sus críticas a un sistema político que, después de tres décadas, no solo no había podido desligarse de los condicionamientos impuestos por la dictadura, sino que se mostraba cada vez más atrapado en sus propias contradicciones e incapaz de impulsar cambios significativos en el *status quo*.⁸ La consigna “no son treinta pesos, son treinta años”⁹, levantada en el

7 Un hito en el estallido de la confrontación del movimiento mapuche con el Estado lo constituye la resistencia iniciada en 1997 en contra de la construcción de la represa hidroeléctrica Ralco en el Alto Bío-Bío, en la Región de la Araucanía.

8 En este nuevo escenario social, la Concertación, que había perdido el gobierno en las elecciones de 2010, se rearticuló bajo la denominación de Nueva Mayoría, en la que, junto a los antiguos partidos, se incluyó (no sin tensiones) al Partido Comunista. Esta fuerza política llevó a Michelle Bachelet nuevamente a la presidencia de la República en 2014; sin embargo, volvió a perder frente a la coalición de centro-derecha (Chile Vamos) en las elecciones de diciembre de 2017. En esta coyuntura también se produjo la irrupción del Frente Amplio, una alianza de izquierda con fuerte presencia de nuevos referentes sociales, que alcanzó alta votación, consiguiendo una importante representación parlamentaria.

9 La consigna tiene origen en el aumento de \$ 30 que el gobierno quiso imponer en 2019 en el precio del

contexto de las movilizaciones de 2019, sintetiza de manera certera la creciente politización social que demanda un nuevo pacto social y una nueva constitución para Chile, abriendo la posibilidad de una convergencia social democratizadora y opuesta a las lógicas de acumulación, privatización y cercenamiento neoliberal (Laval y Dardot, 2015).

No es casual que en este escenario de intensificadas críticas al modelo chileno de postdictadura salgan a luz ciertas producciones simbólicas que recuperan la figura de Salvador Allende, reponiendo, no sin dificultades, su legado ético-político y relevando aspectos de su vida personal e íntima que no habían aflorado hasta ahora. Entre los materiales producidos en los últimos años se cuentan biografías, estudios, y filmes documentales y ficcionales, muchos de los cuales todavía tienen una circulación reducida dentro del país. Entre estos últimos, sobresalen obras cinematográficas de carácter documental y ficcional, entre las cuales destacan las tres películas que son objeto de nuestro análisis. Ellas son *Salvador Allende* (2004), un documental de Patricio Guzmán; *Allende en su laberinto* (2014), una ficción histórica de Miguel Littin; y *Allende mi abuelo Allende* (2015), un documental de Marcia Tambutti Allende, quien es hija de la parlamentaria socialista Isabel Allende Bussi y nieta del ex Presidente.¹⁰

Estas obras fueron realizadas por artistas que corresponden a dos grupos etarios diferentes: por un lado, están los filmes de Patricio Guzmán y Miguel Littin, quienes forman parte de la generación que fue protagonista de los eventos políticos de la década de 1970. Por otro, está el film de Marcia Tambutti, que se enmarca en las llamadas producciones de hijos/as y nietos/as de aquella generación (Gallardo y Salomone, 2018). A partir de este corpus, propongo los siguientes objetivos y pasos metodológicos. Por una parte, revisaré los recursos enunciativos y compositivos utilizados en cada uno de los documentales para recrear la vida y actuación del ex Presidente; por otra parte, interrogaré los significados que se vehiculizan a través de dichos recursos y estrategias discursivas. Finalmente, analizaré cómo los relatos fílmicos dialogan con otros discursos sociales, instalando visiones que tensionan la opacidad de la figura de Salvador Allende y la memoria sobre la experiencia política de la Unidad Popular en la escena cultural del presente.

transporte y que fue el detonante de la rebelión de octubre de 2019.

¹⁰ González, Munjin y Pinto (2018) hacen un exhaustivo análisis de las transformaciones del cine chileno entre 1990 y 2017, que ha servido de marco general para el presente estudio. Para los autores, en el contexto de la postdictadura, el cine fue un espacio desde el cual se abordaron dos temas centrales: la memoria de la dictadura, y la marginación y desigualdad económica como contracara del exitismo neoliberal.

SALVADOR ALLENDE (2004), DE PATRICIO GUZMÁN: LA MEMORIA COMO PALIMPSESTO E ILUMINACIÓN REDENTORA

Patricio Guzmán, en su film *Salvador Allende*, afirma que tanto la figura del ex Presidente como los años de gobierno de la UP dejaron en su vida una marca indeleble. Agrega que, en 1970, después de haber pasado más de cinco años en España, y de graduarse como Director Realizador en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, decidió regresar a Chile para integrarse al proceso político que allí tenía lugar. En ese marco, concibe un proyecto filmico, que posteriormente titularía *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*, donde buscó plasmar “día a día, paso a paso [...] una experiencia política que [entonces] conmovió al mundo” (*La batalla de Chile. Nota del autor*). Las imágenes del film se rodaron entre 1972 y 1973, pero, dado el curso que tomaron los eventos tras el golpe militar del 11 de septiembre, lo que sería el registro del triunfo de una revolución derivó en la documentación de su derrota. Pocos días después del golpe, el mismo Guzmán fue encarcelado en el Estadio Nacional y solo después de su liberación logró sacar las cintas del país de forma clandestina con ayuda de la diplomacia sueca. Gracias a esa circunstancia, logró terminar su película durante sus años de exilio.

En su libro *La batalla de Chile. Historia de una película*, el realizador rememora de manera vívida el intenso entusiasmo de los días del rodaje, en los que se sentía guiado por la expectativa de participar en un proyecto de transformación social que el cine documental estaba llamado a testimoniar:

Resumir el rodaje es imposible [...] porque esta película fue para nosotros mucho más que una película: maduramos, crecimos, lloramos y gritamos, nos desarrollamos con ella. Comprendimos cómo era la vida colectiva, los actos de miles de chilenos: el valor de los que no tenían casi nada y que levantaban los brazos. [...] En realidad, filmábamos para los tiempos futuros -sin ninguna inhibición, sin tomar conciencia- y tampoco sin saber todavía que uno de nosotros no volvería nunca (nuestro camarógrafo Jorge Müller Silva). (Guzmán, 2020: 16).

Tras el fin de la dictadura, el realizador volvió a Chile con el objetivo de exhibir esta obra, que aún no se había distribuido en el país, a distintos públicos. Reunió variados grupos de espectadores, entre los que se contaron antiguos militantes, familiares de víctimas de violaciones a los derechos humanos y jóvenes que habían nacido o crecido durante la dictadura, pero en familias de capas sociales y orientaciones políticas diversas. De este ejercicio estético-reflexivo surgió *La memoria obstinada* (1996), un documental donde Guzmán registró las reacciones de las personas que participaron en los visionados. Mediante el cruce entre sus testimonios y las distintas interpretaciones que

los espectadores exponían acerca del pasado, produjo un film en el que proyectó una mirada crítica en torno a la memoria y el olvido, evidenciando cómo en el Chile de los años noventa aún estaba pendiente la elaboración del trauma psicosocial provocado por el terror dictatorial.

En 2004, Guzmán retoma la problemática de la memoria de la Unidad Popular a través de un nuevo film documental, titulado *Salvador Allende*, donde se propone rescatar la imagen del ex Presidente y su gobierno, relevando lo que percibía como su evidente borramiento en el contexto postdictatorial. Asimismo, denuncia que esa opacidad no obedecía a un olvido azaroso sino a una acción premeditada de silenciamiento: “Salvador Allende continúa silenciado en su propia patria”. El relato fílmico es enunciado desde una voz en primera persona, la de Patricio Guzmán, quien se define a sí mismo como un sujeto anómalo: un ser que deambula por un territorio en el que ya no puede reconocerse y al que percibe como frío y adverso: “Me siento como un extranjero errando por una geografía hostil”.

La narración reconstruye la trayectoria biográfica de Salvador Allende, sacando a luz ciertas “memorias subterráneas” (Pollak, 1989) sobre el proceso social de la Unidad Popular, que, como memorias minoritarias y subalternizadas, tensionan el silenciamiento que todavía pesa sobre esa experiencia política. La rememoración abarca un lapso muy amplio, que se inicia con los años formativos del ex Presidente en las primeras décadas del siglo XX; y desde allí se desliza hacia la segunda mitad del siglo para dar cuenta de su transformación en un líder socialista atípico, que no respondía ni al perfil de un socialdemócrata ni al de un leninista. Esta parte del relato comprende un proceso de casi veinticinco años, desde comienzos de la década de 1950 hasta la muerte de Allende en 1973. A su vez, esa narración permite explicar cómo configura un proyecto de transformación socialista por vía democrática, cuya factibilidad justificaba sobre tres pilares: el sólido republicanismo chileno, el constitucionalismo de las fuerzas armadas y un escenario internacional favorable, marcado por la presencia de diversos procesos de transformación social en el mundo. Es esa misma confianza la que lo llevaría a desafiar a los poderes locales, a las multinacionales y la CIA norteamericana, proyectándolo como un líder mundial que recibiría el respaldo de la Asamblea General de las Naciones Unidas el 4 diciembre de 1972; un hito que queda registrado en el film mediante imágenes de archivo que recuperan el discurso pronunciado por Allende en ese foro internacional.

El documental aborda acuciosamente el proceso de la Unidad Popular, trayendo al presente el recuerdo de lo que el narrador denomina el “sueño radiante” y el “estado amoroso” vivido por la comunidad nacional en esos años, al tiempo que indaga en las causas que provocaron su caída. Ese desenlace es explicado en el film como la consecuencia de una alianza de políticos y empresarios reaccionarios, unidos a un

grupo de militares que se habían desviado de la tradición constitucionalista, a los que se sumó el gobierno de los Estados Unidos. Así, desde unas imágenes de archivo donde se reporta al Embajador Korry, Guzmán denuncia el complot dirigido por el Presidente Nixon y su asesor Henry Kissinger bajo el designio de evitar que en Chile se consolidara un “fidelismo sin Fidel”, más peligroso incluso que el cubano por tratarse de una opción validada una y otra vez por el voto popular.

Para desplegar su labor reconstitutiva en el escenario cultural de comienzos de los 2000, que no otorgaba legitimidad a este tipo de diagnósticos e interpretaciones, el discurso filmico recurre a la recopilación de múltiples relatos que se articulan desde la voz del narrador, logrando quebrar la invisibilidad que rodea a Salvador Allende y a quienes aún sostienen su memoria. Entre varios testimonios se presenta el del propio narrador, quien expresa emociones de desarraigo y desamparo ante un presente que siente extraño, y también añoranza, por la ausencia simbólica de Allende. Entre esos registros destaca el de Ema Malig, una artista visual que, tras haber apoyado la campaña de 1970 y el gobierno de la UP, debió iniciar un largo exilio, al que ella rememora, con el apoyo de su obra, como un estado de extranjería perenne y de deriva constante entre islas inconexas. Desde la perspectiva de Malig, en el escenario del Chile contemporáneo, solo el recuerdo de la utopía alguna vez compartida resulta un resguardo y la condición necesaria para llevar adelante una sobrevivencia digna en medio de un clima social que percibe alienado.

Entre los recursos estéticos a los que apela el film, uno central es la recuperación de restos materiales que permiten develar las huellas redentoras del proyecto allendista y que, en el presente de la enunciación, parecen situarse en el terreno de lo irrepresentable. Es lo que se metaforiza en la escena inicial de la película, donde se exhibe un muro urbano cuya capa exterior oculta un antiguo mural de la UP. De esta forma, como si se tratara de un palimpsesto, al rasparse la pintura, ese mural va emergiendo para dejar a la vista la historia que subyace y cuya elaboración memorial el narrador estima central para cualquier agenciamiento político futuro: “Tras la capa de olvido, las memorias salen a flor de piel”. Ese mismo gesto de develamiento es el que se reitera en otra escena, donde Anita, hermana de leche de Allende, muestra unas fotografías desenterradas tras veinte años de ocultamiento clandestino. Es un conjunto de imágenes que dan cuenta de la conexión amorosa que el narrador experimentó durante el período de la UP; un vínculo socioemocional que procura representar mediante los rostros alegres de unas personas fotografiadas en una fiesta popular, quienes evidencian, mediante su proximidad física y emotiva con Allende, el lazo profundo que ligaba entonces al pueblo con su líder.

La última escena del film, mediante la incorporación de un registro de archivo que

contiene la lectura del poema 48 del libro *La Ciudad* (1979), del poeta Gonzalo Millán, es clave para alegorizar la inspiración redentora que atraviesa todo el documental, conectando el trabajo de memoria con la posibilidad de idear un futuro diferente para Chile. Dice el poema, leído por el propio Millán (1979: 85):

El río invierte el curso de su corriente.
 El agua de las cascadas sube.
 La gente empieza a caminar retrocediendo.
 Los caballos caminan hacia atrás.
 Los militares deshacen lo desfilado.
 Las balas salen de las carnes.
 Las balas entran en los cañones.
 Los oficiales enfundan sus pistolas.
 [...]
 Allende retrocede hasta Tomás Moro.
 Los detenidos salen de espaldas de los estadios.
 11 de Septiembre.
 Regresan aviones con refugiados.
 Chile es un país democrático.
 Las fuerzas armadas respetan la constitución.
 Los militares vuelven a sus cuarteles.
 Renace Neruda.

Esa vía alternativa que procura iluminar Guzmán es la que, para él, se representa en las palabras del poema de Millán, donde se invierte el desarrollo de los hechos del 11 de septiembre de 1973, devolviendo la historia de la UP a su momento creativo original (“Los militares vuelven a sus cuarteles / renace Neruda”). Se trata de un gesto estético-político que imprime el realizador y a través del cual, apelando a un verosímil contrafactual, asienta ese *pudiera ser* que habilita el arte (Rojo, 2002); es decir, esa posibilidad de imaginar un trayecto diferente y opuesto al que derivó en la dictadura y en el desencantado presente postdictatorial.

***ALLENDE EN SU LABERINTO* (2014), DE MIGUEL LITTIN: LA TRAGEDIA NARRADA COMO MELODRAMA**

Diez años después del film de Patricio Guzmán, la película de Miguel Littin, *Allende en su laberinto*, realizada en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar, reconstruye los hechos vividos el día del golpe de Estado desde una recreación ficcional de tipo intimista, que se configura desde una propuesta realista de tono melodramático.¹¹ Solo al final del film, Littin incluye ciertos insertos no realistas en las escenas que

¹¹ Entiendo el melodrama desde una visión afín a la de P. Brooks, quien lo define como una forma característica de una era post-sacra, donde la tensión e hiperdramatización de fuerzas en conflicto representa la necesidad de hacer visibles y operativas ciertas opciones que sentimos de vital importancia, aunque

corresponden a la muerte del ex Presidente y a su reaparición como un personaje fantasmal que seguiría presente en La Moneda, aunque estos elementos no desestabilizan la estética de melodrama que domina la obra. Es más, esta opción se refuerza con la inclusión en el casting de roles protagónicos de varios actores consagrados en la televisión, entre ellos los protagonistas Daniel Muñoz (Allende) y Aline Kuppenheim (La Payita), quienes también habían participado en teleseries de alta audiencia relacionadas con la memoria social.¹² Desde esos parámetros estético-cinematográficos, el film de Littin también dialoga con otras producciones cinematográficas ficcionales y documentales latinoamericanas que, como ha observado Gonzalo Aguilar (2015: 143), “intentan cifrar una historia, un espacio, una subjetividad” desde una concentración en rostros, expresiones y gestos. Un tipo de representación que se distancia de los filmes políticos de los años setenta, donde los rostros tendían a disolverse en el despliegue de “las multitudes y en el espacio de la calle”.

El relato fílmico se articula como una serie de escenas encadenadas en las que se distinguen tres líneas narrativas. La primera se enfoca en los eventos que avanzan desde la mañana del día 11 de septiembre de 1973 hasta el desenlace de lo que podríamos llamar la tragedia de La Moneda, ocurrida poco después de las 13 horas. El relato de los hechos sigue el anuncio al Presidente sobre el alzamiento de la Armada en Valparaíso, su traslado al palacio de gobierno y la organización de la defensa del lugar, el bombardeo de la aviación, el enfrentamiento armado con unos soldados que apenas se distinguen, el discurso al país emitido desde Radio Magallanes y la muerte del Presidente. Su deceso, en particular, es representado de una manera ambigua, *laberíntica* la denomina Bossay (2015), desplazando lo que hoy se asume como la verdad sobre lo ocurrido, el suicidio del Presidente, para presentar su muerte como un asesinato político.

Una línea narrativa secundaria da cuenta de la relación amorosa entre Allende y su secretaria Miria Contreras, La Payita, quien, junto a varios amigos, colaboradores y a las dos hijas del Presidente, Beatriz e Isabel, lo acompaña en La Moneda hasta poco antes de su muerte. La tercera línea del relato se desarrolla en los diálogos políticos entre Allende y su amigo, Augusto “Perro” Olivares, quien es representado como un *doppelgänger* que duplica la conciencia tensionada del Presidente. Así, en sus conversaciones, Olivares

no deriven de un sistema trascendente de creencias: “a dramaturgy of hyperbole, excess, excitement, and acting- out” que propone una moral oculta: “the hidden yet operative domain of values that the drama, through its heightening, attempts to make present within the ordinary.” (Brooks, 1995: viii).

¹² Entre 2011 y 2013, Daniel Muñoz protagonizó la exitosa teleserie *Los ochenta*, que narra la historia de la familia Herrera durante los años de la dictadura, bajo un formato semejante al usado en la serie española sobre el franquismo *Cuéntame cómo pasó*. Por su parte, Kuppenheim protagonizó la miniserie *Ecos del desierto* estrenada en 2013, que relata la historia de la abogada, activista de derechos humanos y luego diputada comunista Carmen Hertz.

insta a Allende a no entregarse a los militares golpistas y a tomar una decisión personal que resguarde la memoria de su sacrificio, mientras le reafirma su confianza en la posibilidad de un futuro socialista para Chile.

La película de Littin no es, sin embargo, la primera reconstrucción ficcional sobre la mañana del golpe de Estado. Por el contrario, ella se basa en una obra anterior, cuyos ecos son perceptibles tanto a nivel del discurso narrativo como del visual, pero que se diferencia del film de Littin tanto en la estructura del relato como en las perspectivas ideológico-pragmáticas que la orientan. Nos referimos a *Llueve sobre Santiago*, la ficción realizada en 1975 por el cineasta chileno Helvio Soto durante su exilio en Francia. La película fue una coproducción franco-búlgara que incluyó en su elenco a figuras destacadas del cine europeo de la época, como Jean Louis Trintignant y Annie Girardot, y cuya música fue compuesta por el músico argentino Astor Piazzolla, también exiliado en París en ese entonces. Si bien ciertos comentarios críticos han señalado la relación intertextual entre ambos films, ninguno profundiza en la relación genética entre una y otra, que es evidente en términos del tema, el tipo de relato y la forma en que se construyen las imágenes y referencias (Morales Lastra, 2015; González, 2015).

Al igual que el film de Littin, la trama de la película de Soto parte con las primeras acciones de los militares golpistas y la comunicación de la noticia al Presidente, pero luego la narración se abre en diversas líneas que desplazan la centralidad única del escenario de La Moneda y complejizan el relato con su apertura hacia otros espacios y personajes.

La primera de esas líneas es la que sigue la evolución de Allende y su equipo político en la mañana del 11 de septiembre, mientras una serie de secuencias en flash-back resumen los hitos del triunfo electoral de 1970 y del gobierno de la UP, evidenciando la confabulación que desde un primer momento se alzaba en su contra. Se expone así la alianza tramada entre el gobierno norteamericano, la burguesía local y ciertas fuerzas políticas que, como la Democracia Cristiana, conspiraban en las sombras en espera de un pronto retorno al poder. Una segunda línea narrativa se enfoca en la experiencia de obreros y pobladores de un barrio periférico de Santiago durante el tiempo de la UP, quienes el día del golpe de Estado organizan la defensa de su fábrica ante el inminente avance de los militares sublevados. Finalmente, una tercera línea se articula con la anterior mediante la historia de un estudiante que se reúne con los obreros y pobladores para trasladarse posteriormente a la Universidad Técnica del Estado (UTE) y coordinar la resistencia en ese lugar.

A diferencia de la historia narrada por Soto, que se desarrolla en diversas locaciones urbanas, el relato de Littin se concentra casi exclusivamente en la casa de gobierno. Por otra parte, mientras la primera película ofrece una mirada panorámica sobre el conjunto social y el proceso político mayor, la de Littin incluye pocas referencias a los actores

sociales del conflicto, más allá de quienes estaban en La Moneda el 11 de septiembre. Ese desplazamiento espacial también supone una concentración en el personaje del Presidente, posicionando el eje del film en el dilema moral y político al que se ve enfrentado ese día; un hombre frente a la conciencia de su deber histórico, quien, en un estado de profunda soledad, se debate en el torbellino de emociones que lo atormentan. En términos de las imágenes, la perspectiva que asume el film de Littin se traduce en tomas que priorizan el primer plano frontal y que otorgan amplio espacio a las fuertes palabras del Presidente. Son recursos que permiten interpelar directamente al espectador, subrayando el aislamiento de Allende en el momento de la derrota y sus agudas emociones, las que solo parecen encontrar reconocimiento en los ojos de la mujer amada en los escasos minutos que comparten en medio de la tragedia. Por último, la imagen que repone al Presidente tras su muerte como un espíritu que ronda en La Moneda (“¿Salvador, estás aquí? Sí, Allende está aquí”), parece aludir a su pervivencia fantasmática dentro del palacio de gobierno, aunque ningún referente, salvo sus palabras salidas del último discurso, den prueba cierta de esa sobrevida simbólica.

A diferencia del tipo de representación que propone el film de Littin, el de Soto siempre muestra al Presidente tomado de espaldas a la cámara y con una expresión verbal contenida, enfatizando el relato de sus acciones más que de sus emociones. De esta forma, el film se articula en diálogo con los recursos del documental político de los años 70 que, como destaca Gonzalo Aguilar (2015: 143-144), definía a la calle como “el lugar por excelencia de la cámara”, en tanto ella “archivaba los cuerpos en trance, atravesados por un grito o caminar que nunca era individual”. Al igual que esos documentales, las imágenes de Soto no priorizan rostros o cuerpos individuales, sino que transitan “de un cuerpo a otro como una corriente eléctrica conducida por los cables no visibles de la revolución, el pueblo y la liberación, y con movimientos coreográficos muy precisos, logrados en el encuentro de las prácticas políticas con las cinematográficas”.

Distanciado del subjetivismo que domina en la película de Littin, entonces, la de Soto utiliza una perspectiva coral que incorpora, junto con la de Allende, otras experiencias y visiones sobre los hechos que protagonizaban. De esta manera, el film no se centra solo en la resistencia final en La Moneda, sino que escenifica toda la tragedia de un pueblo, que, sin más armas que su voluntad, enfrenta la represión militar y asiste a su propia derrota. De forma consecuente, el relato se traduce visualmente a través de planos generales que contrastan el poderío represivo con los precarios recursos de quienes resisten y resultan aplastados por los tanques, fusilados o tomados prisioneros. El epílogo del film, a cargo de un narrador-personaje, un corresponsal extranjero que opera como testigo externo a la tragedia, resume la perspectiva autorial, asentando una denuncia frente al mundo que, al mismo tiempo, contiene un mensaje lanzado hacia el futuro: la convic-

ción de que Allende, a quien los golpistas parecen temer aún más después de muerto, no desaparecería del corazón de su pueblo.

ALLENDE MI ABUELO ALLENDE (2015), DE MARCIA TAMBUTTI: EL SILENCIO COMO ESTRATEGIA EN LA ELABORACIÓN DE LA MEMORIA FAMILIAR

Más de diez años posterior al documental de Guzmán, y casi contemporánea de la ficción de Littin, la película que Marcia Tambutti realiza en 2015 se sostiene en un punto de vista narrativo muy diferente a las dos anteriores, instalando por primera vez en el centro del relato a la voz de una mujer, que, además, pertenece a una generación posterior a la de los protagonistas de los años setenta. Así, la narradora Marcia toma la palabra desde un lugar enunciativo -el de nieta del ex Presidente- que es doblemente novedoso en el contexto cultural chileno, tanto por su dimensión sexo-genérica como generacional. Desde ese lugar de hablada, procurará intervenir una memoria social, pero sobre todo familiar, que había permanecido obturada por décadas.¹³

La voz narrativa adopta el papel tradicionalmente femenino de una mediadora que quiere promover instancias de reconciliación y sanación en el seno de una familia paradigmática, como son los Allende-Bussi. Apelando a diversas estrategias, intentará exponer y elaborar los silencios públicos e íntimos que aún rodean a la figura de Allende en su doble condición pública y privada: como el hombre que impulsó el proyecto de transformación social más ambicioso de la historia del Chile, y como el abuelo y jefe simbólico de la familia. Dentro de esa trama, el *abuelo Allende*, como lo nombra la realizadora, resulta un personaje complejo para ella. Si, por un lado, no tiene de él recuerdos vívidos ni muchos detalles genealógicos, por otro lado, lo percibe como una figura esencial en su propia constitución identitaria. Al respecto, señala en el film: “Para mí, él era una imagen fija. Nunca oí a nadie criticarle. Ni siquiera podía imaginarle de cuerpo entero”.

El documental de Tambutti procede desde la presentación de una serie de testimonios y conversaciones promovidas por la narradora entre miembros de su familia y sus

¹³ González et al. (2018) afirman que en la primera década de los 2000 nuevas generaciones de cineastas instalan una mirada o repliegue intimista que conecta con su desencanto frente al modelo social imperante en Chile. Por otra parte, sostienen que, a partir de las movilizaciones sociales de 2011, se generan reconfiguraciones que tienen su correlato en una filmografía que vuelve a introducir lo político, generando nuevas figuraciones fílmicas sobre lo comunitario. Es probable que ambas perspectivas hayan incidido en el tono y estrategias adoptadas por Tambutti en la producción de su film. Sin embargo, este más productivo interpretarlo desde las hipótesis de la crítica feminista que iluminan cómo las producciones estéticas de mujeres suelen politizar lo íntimo, desplegando estrategias enunciativas a partir de los roles domésticos tradicionales asignados a ellas, los que resultan transformados en ese acto de resignificación (ver Gallardo y Salomone, 2018). Otra propuesta afín es la que levanta Elizabeth Ramírez (2010), quien observa las estrategias representacionales que utilizan los documentales de la generación de hijos para reflexionar, desde la esfera íntima, sobre la fragilidad de la memoria.

amigos cercanos, a quienes hace preguntas incisivas, que muchos juzgan impertinentes, especialmente cuando ahondan en secretos familiares e íntimos que no quieren revelar. Sin embargo, con insistencia, la narradora recurre a estrategias para desbloquear esas emociones, instalando diálogos que atraviesan vertical y horizontalmente las líneas genealógicas. Es lo que ella impulsa mediante sucesivos encuentros con Hortensia Bussi, la *abuela Tencha*; con su propia madre, Isabel Allende; y con su tía, Carmen Paz Allende. Dentro de esa constelación familiar, el vínculo con los primos resulta clave, dado que a ellos se les asigna un papel relevante en la definición e inscripción de una visión generacional que la realizadora desea co-construir y validar con ellos.

La marca familiar y generacional que preside el film, y que se hace explícita en la reiteración anafórica presente en su título, *Allende mi abuelo Allende*, ilumina un deseo específico que mueve a la narradora. Ella lo nombra como su necesidad y urgencia por dar sentido a la trágica historia familiar para lograr rearticular una subjetividad atravesada por afectos dolorosos, vínculos rotos, silencios inquebrantables y múltiples vacíos. Dice ella en una entrevista:

Siempre pensé que mi abuelo era una excusa para voltear a ver a mi familia. A veces pienso que es un documental sobre mi abuela, a veces pienso que es más sobre la relación con mi madre. Lo que encontraba bonito era esta confrontación cariñosa entre mujeres; y es muy fuerte que, contrario al género, en mi familia son las mujeres las que menos quieren hablar. (Tambutti 2016).

El silencio, en especial, parece tener una significación cohesiva dentro de este grupo humano devastado por el golpe de Estado, los exilios, las muertes y suicidios de muchos de sus miembros. La narradora advierte esa condición, revelándolo, por un lado, como una expresión de las resistencias de los sujetos representados frente a la rememoración de emociones traumáticas. Pero, por otro, lo convierte en una poderosa estrategia de construcción narrativa que puede abrir el fluir de emociones y palabras que han permanecido largamente obturadas, tornando al silencio en un recurso estética y emocionalmente productivo. En la primera parte del film, el silencio tiende a operar sobre todo de modo sintomático, como una suerte de línea defensiva frente a ciertos nudos de la memoria traumática. En la segunda parte, en cambio, sobresale como una estrategia utilizada por la narradora para develar tensiones y tabúes relacionados con secretos familiares ominosos, conectados con la muerte y la deslealtad. Entre estos, destacan la práctica reiterada del suicidio, el velado conflicto matrimonial de los Allende-Bussi y, sobre todo, el vínculo que unió a varios miembros de la familia con La Payita, secretaria y amante del Presidente; una figura que no tiene un lugar legitimado ni en el relato íntimo ni en el público, pero cuya gravitación es relevada en múltiples imágenes y testimonios.

En términos de los recursos y estrategias que la realizadora pone en juego en el documental, son clave los objetos que reúne en su investigación cinematográfica y funcionan como soportes para la elaboración de una memoria que impacta tanto en ella como en su familia. Se trata de fotos, imágenes públicas y recuerdos personales de Salvador Allende y la familia, de los que la narradora no tenía conocimiento, dado que habían permanecido ocultos o dispersos entre familiares y amigos. Recuperados en el proceso de construcción del film, estos objetos resultan esenciales para el hilvanado de un relato que la realizadora ofrece a los suyos como resultado de su emprendimiento memorial. Esto se materializa en el tramo final del documental, con la entrega a sus familiares de un álbum fotográfico que sustituye simbólicamente el que fue robado del hogar de los Allende-Bussi el 11 de septiembre de 1973. Es un gesto restitutivo con el que busca suturar la herida producida por los despojos a que ha sido sometida su familia y que, al mismo tiempo, metaforiza el cierre armonioso de la elaboración memorial impulsada por ella.

Sin embargo, es necesario señalar que, a pesar de la renovación de los vínculos íntimos que se despliega en el relato, también quedan en evidencia los límites a los que la narradora se enfrenta, lo que desestabiliza, en cierta medida, el sentido conciliatorio de las escenas finales del film. Entre los elementos que develan esa tensión, la referencia más trágica sea quizás la del suicidio de Gonzalo Meza Allende, hermano de la realizadora, ocurrido a finales de 2010, antes de la conclusión del rodaje de la película. Se trata de una muerte que no aparece tematizada en el relato cinematográfico y que solo está aludida en la dedicatoria final, donde Meza Allende aparece nombrado junto a otra de las voces protagónicas, también fallecida antes del término del film: Hortensia Bussi de Allende.

Fuera de estas tensiones íntimas, otro aspecto complejo que expone la película es el silenciamiento que aún opera sobre la figura de Allende en su calidad de ex Presidente y líder político de la Unidad Popular. La narradora incluye referencias a esta experiencia al inicio del relato, haciendo una reivindicación explícita de los ideales y la trayectoria de su abuelo. Sin embargo, esa línea narrativa se diluye con el correr del documental, como si el relato fílmico se hiciera eco de las dificultades que aún persisten en Chile para verbalizar y elaborar, a nivel individual y colectivo, los afectos ligados al trauma dictatorial, y también a la muerte de Allende y al arrasamiento de su proyecto. Al respecto, es notable cómo la película deja entrever que esa dificultad no solo reside en el ámbito público, sino que alcanza también al familiar, donde la dimensión política de la figura del ex Presidente y, en particular, su papel como líder de la UP, no logra ser fluidamente incorporada en el relato familiar. Es un dato que no podemos sino interpretar como las complejidades y tensiones que se sobreponen sobre el discurso de una familia que, junto con haber sido protagonista de los años setenta, también fue partícipe de la condiciona-

da transición que tuvo lugar veinte años después.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se analizaron tres obras cinematográficas que elaboran la ausencia de la figura de Salvador Allende y de la experiencia política de la Unidad Popular en la cultura chilena de postdictadura, cuestionando lo que Morales Lastra (2015) define como la carencia de representación audiovisual, sobre todo ficcional, de Salvador Allende; un personaje que sigue siendo incómodo y hasta innombrable para el cine de la postdictadura. Los tres films analizados coinciden en develar esa falta desde sus proyectos creativos y procuran repararla mediante opciones narrativas, recursos estéticos y posicionamientos ideológico-políticos diversos y aún divergentes.

En este recorrido, el film de Patricio Guzmán, dando continuidad a un trabajo estético con la memoria que había iniciado con documentales previos y que se prolongaría en otros posteriores, aborda de forma consistente la revisión crítica de la figura de Allende y la complejidad de su trayectoria histórica.¹⁴ Su labor procede mediante una propuesta que avanza a través del develamiento de indicios y huellas de una memoria social que, aunque trágica, es capaz de emitir destellos luminosos. De esta manera, Guzmán ilumina una trayectoria políticamente obliterada, que emerge en el film como la contracara de un presente deshumanizado; uno que niega la historia democrática previa al golpe militar que había pavimentado el camino para el triunfo de la Unidad Popular. Sin la recuperación de esa historia, sugiere la película de Guzmán, no es posible sentar bases sólidas para una repolitización social que ofrezca la posibilidad de imaginar nuevas realidades.

La ficción de Littin, por su parte, se configura en diálogo con un hipotexto: el film *Llueve sobre Santiago* de Helvio Soto (1975). Esa relación intertextual se despliega desde un discurso fílmico que prioriza una de las líneas narrativas presentes en la ficción de Soto, el drama de *La Moneda*, dejando prácticamente fuera del relato a otros actores involucrados, en especial, el mundo social cuya representación era central en ese film. Utilizando recursos melodramáticos que estaban prácticamente ausentes en la ficción de Soto, la película de Littin se enfoca en el dilema ético-político del ex Presidente, resaltando su perfil ético y su consecuencia moral. Desde esta óptica, el film parece refractar los discursos ideológicos relativos a la desafección social con la política y la creciente desconfianza en las instituciones políticas en el Chile actual, instalando al mismo tiempo a la figura de Allende como un referente al que podría recurrirse para volver a

¹⁴ Entre las producciones de Patricio Guzmán que se enmarcan en esta temática se cuentan *El caso Pinochet* (2001), y la trilogía conformada por los filmes *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2020).

validar el compromiso público y político. Significativamente, esta apelación no incluye al conjunto social al que, en tu tiempo, Allende y la UP aspiraron a representar; una ciudadanía movilizadora que, tras décadas de repliegue, reaparece en el escenario social de los 2000 y, con una intensidad multiplicada, durante el ciclo de protestas iniciado en octubre de 2019. En este sentido, el film deja en suspenso un debate más profundo acerca de la naturaleza del allendismo, sus posibilidades y límites, y cómo debiera ser entendido dentro de la narrativa más amplia del desarrollo democrático chileno del siglo XX y lo que va del XXI.

Finalmente, el documental de Marcia Tambutti, partiendo de la problemática del silenciamiento respecto de Salvador Allende y la historia de la Unidad Popular, ya aludida en el film de Patricio Guzmán, retoma estratégicamente esa problemática como un recurso para aproximarse a la memoria política desde una clave familiar. De esta forma, indaga en el papel de Salvador Allende dentro de su núcleo cercano, con el fin de abrir secretos y emociones bloqueadas por décadas y estimular una elaboración memorial íntima que resulta relativamente exitosa a ese nivel. En términos sociales, sin embargo, la eficacia de la propuesta resulta menos sostenible porque, si bien la realizadora procura ligar el relato familiar con una narrativa nacional de la que el allendismo debiera formar parte, esta línea no logra sostenerse a lo largo del film, revelando los límites del discurso social para incluir la trayectoria de la Unidad Popular dentro la narrativa republicana. Es más, este rasgo resulta especialmente indicativo por el hecho de que quien enuncia el film es parte de una familia que jugó un papel clave en el período transicional, lo que pareciera inducir al relato a moverse dentro de un difícil equilibrio, es decir, entre el deseo de develar una historia silenciada y las tensiones que esa acción pudiera provocar tanto a nivel familiar como sociopolítico.

En definitiva, buscando problematizar la ausencia de la figura del Presidente Allende en el presente postdictatorial, este trabajo planteó una reflexión sobre cómo ella comienza a ser repuesta hoy desde distintas producciones culturales y en un contexto donde la creciente repolitización promovida por los movimientos sociales está generando una reconexión posible entre las demandas presentes y las memorias del pasado. Desde perspectivas disímiles, y con diversos resultados, las obras analizadas contribuyen a esas elaboraciones, procurando reparar el vacío simbólico sobre Salvador Allende y su legado que aún pesa en la escena cultural de la postdictadura chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Alvear Atlagich, Fernando. "Genealogía de una ruptura. El proceso de la renovación socialista en Chile". *Revista de Ciencias Sociales* 36 (2016): 7-34. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70847081002>
- Bossay, Claudia. "Allende en su laberinto. Ficciones ficcionalizadas". *La fuga* 17 (2015).
- Bravo Vargas, Viviana (2017). *Piedras, barricadas y cacerolas. Las Jornadas Nacionales de Protesta. Chile 1983-1986*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Brooks, Peter (1995). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven & London: Yale University Press.
- Gallardo, Milena y Salomone, Alicia (2018). "Murmulllos en el silencio. Subjetividades, lenguajes y estrategias compositivas en documentales autobiográficos de *hijos(as)* y *nietos(as)* en Chile". Sandoval, Juan y Donoso, Alina (eds.). *Investigación Interdisciplinaria en Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos*. Valparaíso: Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos: 217-246.
- González, Rodrigo (2015). "Ciudadano Allende: sus retratos en la pantalla y el teatro".
- González, Sebastián, Munjin, Vanja y Pinto, Iván. "Figurar la comunidad. Cine chileno en tres tiempos 1990-2017". *Cinémas d'Amérique latine* 26 (2018): 102-117.
- Guzmán, Patricio (2000). *La batalla de Chile. Historia de una película*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Guzmán, Patricio (2004). *Salvador Allende*. Chile: Alta Films.
- Guzmán, Patricio. "La batalla de Chile. Nota del autor".
- Laval, Christian y Dardot, Pierre (2015). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Littin, Miguel (2014). *Allende en su laberinto*. Chile y Venezuela: Zetra Films.
- Millán, Gonzalo (1997). *La ciudad*. Quebec: Maison Culturelle Québec-Amérique Latine.
- Moulián, Tomás (1997). *Chile: anatomía de un mito*. Santiago: LOM.
- Pollak, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos* 3 (1989): 3-15.
- Ramírez, Elizabeth. "Estrategias para (no) olvidar". *Aisthesis* 47 (2010): 45-63.
- Rojo, Grínor (2002). "La identidad y la literatura". *Caligrama* 7 (2002): 79-202.
- Ruiz, María Olga. "Estallidos de la memoria". *Puentes* 14 (2004): 38-44.
- Tambutti, Marcia (2015). *Allende mi abuelo Allende*. Chile: Errante.
- Venegas Valdebenito, Hernán (2009). "Trayectoria del Partido Comunista de Chile. De la crisis de la Unidad Popular a la política de rebelión popular de masas". *Universum* 2 (2009): 262-293.