

HISTORIA Y SOCIEDAD

Revista Historia y Sociedad

ISSN: 0121-8417

revhisys_med@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Cristiá, Moira

Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine
contrainformacional durante la dictadura de Augusto Pinochet

Revista Historia y Sociedad, núm. 37, julio-diciembre, 2019, pp. 173-200

Universidad Nacional de Colombia

Medellín, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=380370403008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contrainformacional durante la dictadura de Augusto Pinochet*

Moirá Cristiá**

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n37.74268>

Resumen | En 1982, la película *No olvidar* —rodada por el cineasta chileno Ignacio Agüero denunciando la desaparición de quince pobladores de Isla de Maipo a pocos días del golpe de Estado que derrocó a la Unidad Popular— fue editada y difundida en Suiza. Por su parte, Miguel Littín —exiliado desde 1973— ingresó clandestinamente a su Chile natal en 1985 para filmar *Acta General de Chile*, estrenada en España en 1986. ¿Cómo, durante una dictadura tan represiva como la encabezada por el general Augusto Pinochet pudieron registrarse imágenes con una intención contrainformativa y difundirse en Europa? Reconstruyendo estas dos experiencias a partir de diversas fuentes históricas, el presente artículo demuestra la colaboración entre opositores al régimen de Pinochet que se encontraban en el país, exiliados y actores europeos, tanto en la producción como en la distribución de estos materiales. En este trabajo se analiza particularmente los modos en que participó la Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde (AIDA) en dichas redes transnacionales. El artículo postula que frente a la “maquinaria de la desimaginación” —como Georges Didi-Huberman conceptualizó a las políticas de invisibilización de la violencia del régimen nazi—, estos productos audiovisuales contribuyeron a la construcción de un discurso visual de denuncia que atravesó fronteras para sensibilizar la opinión pública transnacional y presionar a los Estados perpetradores de crímenes contra los derechos humanos.

Palabras clave | cine; dictadura; Chile; derechos humanos; exilio; redes transnacionales.

***Recibido:** 14 de agosto de 2018 / **Aprobado:** 14 de diciembre de 2018 / **Modificado:** 27 de mayo de 2019

Este artículo es producto de una investigación financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) y se enmarcó en el proyecto colectivo UBACyT (2014-2017) “Políticas de consenso y tácticas de resistencia. Producciones culturales en dictaduras y posdictaduras en América Latina” financiado por la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina). Una primera versión de este trabajo fue presentada en el 56° Congreso Internacional de Americanistas (ICA), que tuvo lugar en Salamanca (España) del 15 al 20 de julio de 2018.

**Doctora en Historia y Civilizaciones por la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) (París, Francia). Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Buenos Aires, Argentina) en el Instituto de Investigaciones Gino Germani adscrito a la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina). Miembro del grupo de estudios Arte, Cultura y Política en la Argentina de la misma institución

 <https://orcid.org/0000-0001-5829-4126>  moicristia@gmail.com



Cómo citar / How to cite item: Cristiá, Moira. “Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contrainformacional durante la dictadura de Augusto Pinochet”. *Historia y Sociedad*, no. 37 (julio 2019): 173-200. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n37.74268>

Stolen Images from the Chilean Repression. Transnational Networks of Denunciation and Counter-informational Cinema during Augusto Pinochet's Dictatorship

Abstract | In 1982, the documentary *No olvidar* (*Don't Forget*) —shot by the Chilean filmmaker Ignacio Agüero denouncing the disappearance of fifteen inhabitants of Isla Maipo a few days after the coup d'état that overthrew the Unidad Popular (Popular Unity) political alliance— was edited and released in Switzerland. On the other hand, Miguel Littín —who had been exiled for twelve years, since 1973— returned clandestinely to his native Chile in 1985 to create *Acta General de Chile* (*Clandestine Chile: The Adventures of Miguel Littín*), first shown in Spain in 1986. How could images with a counter-informative intention be filmed and spread through Europe during such a repressive dictatorship as the one led by General Augusto Pinochet? Reconstructing these two experiences through different historical sources, this paper shows that it was possible due to the cooperation, both in the production and in the distribution of these materials, between Pinochet regime's opponents living in the country, those in exile and European actors. Particularly, this document analyzes the role of the Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde (AIDA) in those transnational networks. Also, this article proposes that, against the “disimagination machine” —as Georges Didi-Huberman conceptualized the violence invisibilization policies of the Nazi regime— these films contributed to create a visual discourse of denunciation that crossed borders, in order to raise awareness in the international public opinion and to bring pressure to bear on the States responsible for human rights' violations.

Keywords | cinema; dictatorship; Chile; human rights; exile; transnational networks.

Imagens roubadas da repressão chilena. Redes transnacionais de denúncia e cinema contrainformacional durante a ditadura de Augusto Pinochet

Resumo | Entre 1979 e 1982, o cineasta chileno Ignacio Agüero filmou *No olvidar*, denunciando o desaparecimento de quinze habitantes de Isla de Maipo poucos dias depois do golpe de Estado que derrubou a Unidade Popular. Através dos depoimentos de parentes das vítimas cujos restos foram encontrados cinco anos mais tarde no Corno de Lonquén, Agüero reconstrói o evento em seu filme, montado e distribuído na Suíça. Em 1985, Miguel Littín, exilado desde 1973, entrou clandestinamente ao seu Chile natal para filmar *Acta General de Chile*, estreada na Espanha em 1986. Como, em uma ditadura tão repressiva quanto a liderada pelo general Augusto Pinochet, poderiam ser filmadas imagens com uma intenção contrainformacional e disseminadas na Europa? Reconstruindo essas duas experiências a partir de uma diversidade de fontes históricas, este artigo mostra que isso foi possível graças à colaboração entre opositores ao regime de Pinochet que estavam no país, exilados e atores europeus, tanto na produção quanto na distribuição destes materiais. O estudo analisa em

particular a forma como a Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde (AIDA) participou nestas redes transnacionais. O trabalho postula que diante da “máquina de desimaginação” —como Georges Didi-Huberman conceituou as políticas de invisibilização da violência do regime nazista—, esses produtos audiovisuais contribuíram para a construção de um discurso visual de denúncia que cruzava fronteiras, a fim de sensibilizar a opinião pública transnacional e pressionar os Estados perpetradores dos crimes contra os direitos humanos.

Palavras-chave | cinema; ditadura; Chile; direitos humanos; exílio; redes transnacionais.

Introducción

En noviembre de 1982, un documental filmado de manera clandestina por Ignacio Agüero sobre la violencia de la dictadura pinochetista se difundió en la televisión suiza y, poco después, obtuvo un premio en el 25° Festival Internacional de Film Documental y Cortometraje de Bilbao. En 1988, se proyectó en tres salas de Ámsterdam otra película rodada de manera velada por el cineasta chileno Miguel Littín, exiliado desde hacía doce años en México y España. Al haber ingresado por primera vez al país con documentos falsos y simultáneamente a tres equipos de filmación europeos, Littín elaboró una suerte de balance sobre la situación de su país. ¿De qué manera, en una dictadura tan represiva como fue la encabezada por el general Augusto Pinochet pudieron filmarse imágenes con una intención contrainformativa y difundirse en Europa? ¿Quiénes lo hicieron factible y cómo lo lograron? Además de perseguir un objetivo similar bajo condiciones de producción particularmente adversas, otro elemento que vincula estas dos experiencias es que, en ambos casos, una misma asociación europea colaboró para que esto fuera posible: l'Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde (AIDA). La misma había surgido a fines de 1979 en estrecha relación con la situación política chilena, dándose como fin la denuncia de la violencia sufrida por artistas en cualquier parte del mundo y actuando principalmente a través de la creación artística¹.

.....
1. Sobre esta asociación, su surgimiento, funcionamiento y acciones realizadas por América Latina, ver Moira Cristiá, “Solidaridad e identidad artística transnacional. Reflexiones sobre la experiencia de l' Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde (1979/1983)”, en *Jornadas. Un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea*, eds Nadia De Cristóforis y Susana Novick (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2016), 2-19, http://pobmigrariagg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/203/2013/07/LibroMigraciones_compr.pdf; Moira Cristiá, “Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta. La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA)”, *Izquierdas*, no. 36 (noviembre 2017), 156-180, <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2017/n36/art7.pdf>

En este artículo se abordan estas dos experiencias de producción de documentales de denuncia de la represión rodados durante la dictadura de Pinochet en las que participó de algún modo AIDA, con el fin de demostrar la existencia y funcionamiento de redes transnacionales de solidaridad vinculadas con un cine contrainformacional chileno. Con ese objetivo se procurará, sin pretender exponer en detalle el material filmado, reconstruir sus respectivos procesos de elaboración y reflexionar sobre las redes de solidaridad y denuncia que se reforzaron durante los años de las dictaduras del Cono Sur. Para rastrear dichas redes se consultaron, examinaron y cruzaron fuentes diversas, en particular prensa y documentación original provenientes del archivo de AIDA-Holanda (actualmente resguardado en el Instituto de Historia Social de Ámsterdam) y de las secciones parisina y ginebrina de la asociación a través del archivo personales del presidente de AIDA-Suiza (François Rochaix) y de aquellos materiales aún alojados en el espacio del Teatro du Soleil (La Cartoucherie), en París, donde ésta fue creada. Asimismo, algunos testimonios nos permitieron complementar, articular e interpretar la información obtenida a través de las fuentes documentales.

En el presente trabajo se sostiene que frente a la “maquinaria de la desimaginación”, —término con el que Georges Didi-Huberman conceptualizó las políticas de invisibilización de la violencia ejercida por el régimen nazi²— estos productos audiovisuales contribuyeron a la construcción de un discurso visual de denuncia de la dictadura chilena con el fin de sensibilizar la opinión pública transnacional y de presionar al Estado perpetrador de crímenes contra los derechos humanos. Siguiendo a Nancy Fraser en este artículo se entiende la categoría de “espacio público transnacional” como el ámbito comunicativo donde se gesta la “opinión pública transnacional”. Es allí donde esta última puede expresarse como fuerza política ciudadana tanto en contraposición a los poderes privados como presionando a los Estados nacionales más allá de sus fronteras³. La necesidad de extrapolar la denuncia sobre la represión chilena en la arena pública transnacional, involucrando a los ciudadanos de otros países, se enmarcó en la imposibilidad de accionar legalmente dentro del territorio nacional, por lo que dicha colaboración entre chilenos residentes en el país, exiliados y aliados europeos se tornó fundamental en la puja política.

La puesta en práctica de esta estrategia fue parcialmente abordada por la historiografía referida a diversos países del Cono Sur. Por ejemplo, en el caso argentino, se destaca tanto el análisis de Marina Franco⁴ como de Guillermo Mira Delli-Zotti y Fernando Esteban en lo que respecta a la teoría de los espacios transnacionales vinculando diferentes asociaciones de

2. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (París: Les Éditions de Minuit, 2004), 30.

3. Así, como transformación del fenómeno conceptualizado por Jünger Habermas, en el mundo contemporáneo los Estados-nación se encontrarían sujetos a un control ciudadano transnacional. Ver Nancy Fraser et al., *Transnacionalizing the Public Sphere*, ed. Kate Nash (Cambridge: Polity Press, 2014).

4. Marina Franco, “Una arena pública para los derechos humanos: los exiliados argentinos en París y la movilización colectiva francesa”, en *La Patria interrumpida: latinoamericanos en el exilio siglos XVIII-XX*, eds. Carlos Sanhueza-Cerda y Javier Pinedo (Santiago de Chile: LOM, 2010), 117-137.

defensa de los derechos humanos en Iberoamérica⁵. Asimismo, Vania Markarian y Magdalena Schelotto reconstruyeron dichas redes en relación a Uruguay⁶, así como Jessica Stites Mor reunió diversos trabajos sobre variados países latinoamericanos⁷. La acción de los exiliados chilenos y los vínculos diplomáticos establecidos también mereció múltiples estudios⁸, incluyendo la perspectiva de redes que permitieron dicha “transnacionalización de la causa”, campo al que este trabajo pretende aportar desde dos casos puntuales y concretos⁹.

Para comprender mejor el fenómeno, en este artículo se intentará reconstruir aquellos vínculos interpersonales que permitieron la elaboración y distribución de los materiales audiovisuales evocados, vínculos que Charles Tilly definió como “redes de confianza” generadas en el movimiento de población por la migración y el exilio¹⁰. Así, ciertas problemáticas ajenas terminan enlazándose con las dinámicas del nuevo territorio como lo analiza Sidney Tarrow en sus trabajos sobre activismo transnacional¹¹. En las páginas que siguen, tras un panorama del contexto político chileno, de su expresión en la producción filmica y de la acción de AIDA en ese territorio, se dedicará una parte al estudio de cada una de las dos experiencias mencionadas para luego proponer algunas reflexiones comparativas y conjuntas en las conclusiones. Se demostrará que ambos audiovisuales formaron parte de un plan de acción que procuró apelar a la comunidad internacional, traspasando las fronteras nacionales, para enfrentar las políticas represivas de la dictadura chilena.

5. Guillermo Mira-Delli-Zotti y Fernando-Osvaldo Esteban, “La construcción de un espacio político transnacional iberoamericano de defensa de los DDHH: el caso de la asociación argentina pro derechos humanos de Madrid”, *Historia Actual Online*, no. 14 (octubre 2007): 57-66, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2529035>

6. Vania Markarian, *Idos y recién llegados 1967-1984. La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos* (Montevideo: Correo del Maestro, 2006). También en relación con Uruguay, Magdalena Schelotto, “La militancia en el exilio parisino y su interacción con las redes transnacionales de Derechos Humanos: la construcción del concepto de víctima del conflicto”, *Amnis*, no. 12 (junio 2013), <https://doi.org/10.4000/amnis.1992>

7. Jessica Stites-Mor, ed., *Human Rights and Transnational Solidarity in Cold War Latin America* (Madison: University of Wisconsin Press, 2013).

8. José Del Pozo, *Exiliados, emigrados y retornados chilenos en Europa y América 1973-2004* (Santiago de Chile: RIL, 2006); Fernando Camacho-Padilla, “Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia”, *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, no. 81 (octubre 2006): 21-41. <http://www.jstor.org/stable/25676230>; Tanya Harmer y Alfredo Riquelme-Segovia, eds., *Chile y la Guerra Fría global* (Santiago de Chile: RIL, 2014).

9. Para acceder a detalles teóricos y generales ver Margaret Keck y Kathryn Sikkink, *Activistas sin fronteras. Redes de defensa en política internacional* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2000). En lo relativo a Chile consultar Omar-Luis Sagredo-Mazuela, “Redes transnacionales de defensa de los derechos humanos durante la primera fase de la dictadura chilena (1973-1976): formación y estrategia”, *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre Memoria* 4, no. 7 (marzo 2017), 32-49, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Sagredo%20Mazuela>; Manual Bastias, *Sociedad civil en dictadura. Relaciones transnacionales, organizaciones y socialización política en Chile* (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2013).

10. Charles Tilly, “Trust Networks in Transnational Migration”, *Sociological Forum* 22, no. 1 (febrero 2007), <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2006.00002.x>

11. Sidney Tarrow, *The New Transnational Activism* (Cambridge: University of Cambridge, 2005).

Del proyecto cultural revolucionario a la contrainformación artística transnacional

Casi una década antes del surgimiento de AIDA, durante el Gobierno de la Unidad Popular en los primeros años de 1970, Chile se había tornado no sólo en un foco de atracción y de refugio para latinoamericanos, sino que también había convocado a artistas e intelectuales de otras latitudes que encontraban en esa experiencia la esperanza de alcanzar un gobierno socialista por vía electoral. Además de los aproximadamente 25 000 exiliados latinoamericanos (principalmente brasileños y uruguayos) que fueron recibidos en Chile entre 1964 y 1973¹², eran recurrentes e intensas en esos años las visitas de personalidades de diversas nacionalidades afines al régimen, incluso fomentadas por el mismo para demostrar el apoyo internacional del que se beneficiaba¹³.

El clima continental revolucionario, la intención de escapar del circuito cultural hegemónico y los recursos que dispuso Cuba para desarrollar esta estrategia político-cultural internacionalista, condujeron a reforzar un proyecto cinematográfico de escala latinoamericana que venía gestándose desde fines de los años sesenta. Dicha estrategia no fue exclusivamente aplicada al cine, como se puede juzgar por el impulso brindado a la producción artística por medio del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. A través del mismo, dirigido por Mariano Rodríguez, se organizó —junto a la institución cubana Casa de las Américas—, el Primer Encuentro de Artistas del Cono Sur en mayo de 1972¹⁴. Asimismo, en ese marco y para legitimarse frente a la creciente presión de las fuerzas opositoras, se creó el Museo de la Solidaridad bajo la dirección del brasileño Mario Pedrosa, conformado por obras de artes donadas por artistas de diversas partes del mundo¹⁵.

En sintonía con el desarrollo del séptimo arte en el que apostó la Revolución Cubana a través del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), diversos autores señalan que el nuevo impulso que cobró el cine de la región en esos años se potenció desde el Primer Festival Latinoamericano de Cine de Viña del Mar de 1967¹⁶. Mariano Mestman atribuye

.....
12. Luis Roniger y Mario Sznajder, *The politics of exile in Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 103-104.

13. Una participación emblemática fue la entrevista a Salvador Allende realizada por el filósofo francés Régis Debray para el film dirigido por Miguel Littín, *Compañero Presidente*, 1971. Sobre la trayectoria de Debray ver: Humberto Cucchetti, "Régis Debray, intellectuel engagé. De révolutionnaire professionnel à conseiller d'EtaT", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes* 44, no. 1 (enero 2019): 83-104, <https://doi.org/10.1080/08263663.2019.1543164>

14. Mariana Marchesi, "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973", *A Contra corriente* 8, no. 1 (octubre 2010): 120-162, https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf

15. Sobre este proyecto ver Dore Ashton, et. al., *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte y política, 1971-1973* (Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013).

16. Entre otros ver Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003).

en gran medida el haberse convertido en “hito de origen del Nuevo Cine Latinoamericano” a los “vínculos transnacionales de sus promotores latinoamericanos”, refiriéndose principalmente a Aldo Francia y su equipo¹⁷. Frente a quienes plantean este evento como un “giro copernicano” en el cine de la región, como lo expresó su organizador¹⁸, León Frías matiza semejante afirmación destacando el carácter discursivo de ese énfasis como punto de quiebre¹⁹. Autores como Verónica Cortínez y Manfred Engelbert imputan a las lecturas historiográficas posteriores la sobredimensión de ese acontecimiento, e intentan equilibrarlo rescatando el impulso que el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva habría brindado desde 1964 a través de una promoción impositiva del cine²⁰.

Más allá de las diversas interpretaciones, lo cierto es que pocos años después de ese festival, en el Chile gobernado por Salvador Allende desde 1970, la tendencia más renovadora y política de ese nuevo cine se combinó con un impulso estatal contundente. La empresa Chile Films fue estatizada con el fin de explotar dicha industria, nombrando como director al cineasta Miguel Littín. Como lo demostraron diferentes investigaciones —en particular la de Ignacio del Valle Dávila—, este proyecto contó con técnicos y artistas brasileños refugiados en el país que contribuyeron con su experiencia y conocimiento al desarrollo cinematográfico chileno. Asimismo, el apoyo económico y técnico del régimen cubano benefició al sector, firmándose una convención de cooperación en 1971²¹. Las circulaciones de actores permitieron la elaboración de numerosas películas y un diálogo intenso entre artistas de distintos países, dando lugar —sin despreciar las particularidades estilísticas— a la conformación de un discurso visual compartido²².

A pesar de los múltiples y variados esfuerzos de la Unidad Popular por desarrollar un proyecto cultural renovado en estrecha vinculación con el régimen revolucionario cubano y con gobiernos, partidos, sectores y actores progresistas de otras latitudes, éste sufrió

17. Mariano Mestman, coord., *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires: Akal, 2016), 21.

18. Aldo Francia, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar* (Santiago de Chile: Artécien - Cesoc, 1990), 38.

19. Isaac León-Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica* (Lima: Universidad de Lima, 2013), 204.

20. Verónica Cortínez y Manfred Engelbert, *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*, 2 vols. (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014), 133.

21. Ignacio del Valle Dávila analiza la actividad de los agentes culturales vinculados al nuevo cine latinoamericano, el surgimiento de proyectos comunes, las circulaciones de ideas y sus reapropiaciones en distintos escenarios. Al focalizarse en el cine chileno entre 1970 y 1973, el historiador estudia el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular redactado por Miguel Littín, demostrando la diversidad ideológica y la polémica desatada en relación con la reflexión latinoamericana. Ignacio Del Valle-Dávila, *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015), 207-231.

22. Es el caso de Chris Marker quien produce varios documentales en torno a América Latina, tanto en referencia a la revolución cubana (*Cuba sí*, 1961), como de denuncia de la represión en Brasil y de apoyo a la Unidad Popular. El cineasta funciona además como un mediador facilitando, por ejemplo, película virgen a Patricio Guzmán durante el bloqueo comercial y difundiendo películas sobre la situación de aquella región. Este recorrido personal y cinematográfico es estudiado en detalle en Carolina Amaral de Aguiar, “Chris Marker et l’Amérique latine: cinéma militant et circulation des idées politiques”, *Cinémas d’Amérique latine*, no. 21 (enero 2013): 4-16, <https://doi.org/10.4000/cinelatino.102>

el embate de la dictadura militar. Tras el golpe de Estado de Augusto Pinochet del 11 de septiembre de 1973, la prisión, el uso de la desaparición forzada y la censura llevaron tanto al exilio de numerosos chilenos como al repliegue de tantos otros. En este contexto represivo, los vínculos personales establecidos previamente sirvieron para muchos como una soga con la que lograron escapar de su país a través de la solidaridad internacional.

En cuanto a la denuncia pública, a diferencia de otras experiencias que resultaron más crípticas desde la lente europea (como la argentina, por la particularidad del fenómeno peronista y la dudosa legitimidad del gobierno derrocado, el cual además era acusado de violaciones de derechos humanos), el panorama político chileno parecía fácilmente comprensible y la dictadura inmediatamente condenable. Por la amplia empatía generada en Europa, en parte alimentada por el entusiasmo que despertó el proyecto dirigido por Salvador Allende en el seno de ciertos sectores progresistas europeos, los chilenos desplazados se beneficiaron de una enérgica acogida y colaboración con su causa²³.

Así, en su intento de reestructurar profundamente el país, la dictadura chilena —de manera semejante a las de sus países vecinos— ágilmente dismantló el campo cultural (en lo que respecta al cine, clausuró Chile Films, los departamentos de Cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y, más tarde, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica), vigiló, controló y censuró las producciones críticas, lo cual paradójicamente generó un amplio y resonante eco por fuera de sus fronteras²⁴. En reacción a ello, en julio de 1979, la directora de teatro Ariane Mnouchkine y el director de cine Claude Lelouch visitaron Santiago de Chile con la intención de relevar la situación de los artistas —en la acepción más amplia de la palabra— en dicho país. El viaje fue principalmente motivado por la preocupación por el peligro que corrían los actores del teatro Aleph, los cuales acababan de estrenar la obra *Mijita rica*, rápidamente censurada²⁵. Si algunos de los integrantes de la compañía de teatro habían sufrido la prisión en 1974 y luego el exilio, los que quedaron en el país se reorganizaron en 1978 y volvieron al escenario en mayo de 1979 con dicha creación colectiva satírica.

23. En relación al movimiento de solidaridad por Chile en Europa, consultar Caroline Moine, “Votre combat est le nôtre”. Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l’Europe de la Guerre froide”, *Monde(s)* 2, no. 8 (noviembre 2015): 83-104, <https://doi.org/10.3917/mond1.152.0083>. Para profundizar sobre la solidaridad en Suecia, uno de los países que recibió mayor número de exiliados chilenos, consultar Fernando Camacho-Padilla, *Una vida para Chile. La solidaridad y la comunidad chilena en Suecia 1970-2010* (Santiago de Chile: LOM, 2011).

24. Según Jacqueline Mouesca, el cine chileno en el exilio fue en aumento, llegando a producirse ciento setenta y ocho films entre 1973 y 1983, cifra muy superior a lo de cualquier década anterior del cine chileno. Jacqueline Mouesca, *Cine chileno. Veinte años. 1970-1990* (Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 1992), 34-5.

25. Estrenada el 27 de abril de 1979 en el teatro La Comedia de Santiago de Chile, la obra satirizaba metafóricamente sobre la situación política chilena, con el mismo estilo cómico e irreverente que había caracterizado la producción de la compañía.

Arguyendo estar en Santiago en una misión encomendada por numerosos artistas franceses, el famoso director de cine Claude Lelouch recibió a un grupo de cineastas locales para interrogarlos sobre sus condiciones de creación, comprometiéndose en consecuencia a intentar gestionar coproducciones con jóvenes colegas franceses. Dicha reunión, que originalmente estaba prevista en la Embajada de Francia, se concretó en un domicilio particular, y entre otros estuvo presente el director de cine Silvio Caiozzi para compartir su percepción de la situación local del séptimo arte. Por cautela, y ante la amenaza de expulsión que habían transmitido las autoridades chilenas, Lelouch no adelantó impresiones ante la prensa que vino a cubrir el evento, sino que la instó a acudir al aeropuerto Pudahuel el día de su partida²⁶. Allí, momentos antes de despegar, los visitantes franceses repartieron la carta firmada por ochenta y ocho artistas e intelectuales (entre los cuales figuraban personalidades como Catherine Deneuve, Simone Signoret, Yves Montand, Jack Lang, Alain Resnais, Jean Rouch, Peter Brook, Pierre Boulez, Augusto Boal, Costa Gavras, Gillo Pontecorvo, Jacques Derrida, Roland Barthes y Louis Aragon, entre otros) junto a una declaración en la que concluían la existencia de una “represión cultural” en ese país²⁷.

Al regresar del viaje al Cono Sur —puesto que, tras visitar Santiago, Ariane Mnouchkine pasó algunos días en Buenos Aires y Montevideo— Mnouchkine y Lelouch brindaron una conferencia de prensa en París sobre el tema y expusieron su repudio incluso en la televisión francesa²⁸. En dicha entrevista, la dupla señaló que se habían propuesto preguntar a las autoridades chilenas por Julieta Ramírez y el actor John Mac Leod²⁹, así como por la actriz Carmen Bueno y el cineasta Jorge Müller, tomándolos como símbolos de muchos otros artistas desaparecidos³⁰. Sin embargo, ningún funcionario aceptó recibirlos, fueron amenazados de expulsión del país si brindaban declaraciones, además de rigurosa y alevosamente seguidos por agentes del Central Nacional de Informaciones (CNI)³¹ en cada desplazamiento por la capital chilena, con la clara intención de intimidarlos³².

26. “Claude Lelouch se reunió con cineastas chilenos”, *La Tercera de la Hora*, 7 de julio de 1979, 23.

27. Carta dirigida al ministro del Interior Sergio Fernández, redactada en español y firmada de puño y letra por Claude Lelouch y Ariane Mnouchkine. Fechada en París el 4 de julio de 1979, la carta incluía una lista adjunta de nombres que apoyaban la demanda. Archivo personal de Sergio Bravo.

28. Ariane Mnouchkine y Claude Lelouch entrevistados por Jean-François Kahn, *Antenne 2 Midi*, 16 julio de 1979, en *Intitut National d’audiovisuel (Inathèque)*, Bry-sur-Marn-Francia.

29. Se trataba de la madre del director del Teatro Aleph Óscar Castro y de su cuñado, quien también era parte de dicha compañía.

30. Jorge Müller había sido camarógrafo de *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán. La pareja desapareció en noviembre de 1974 y diferentes testimonios de sobrevivientes afirman haber compartido reclusión con ellos en los centros de detención “Villa Grimaldi” y “Cuatro Álamos”. Gustavo Del Canto, “Los ojos olvidados del camarógrafo de *La Batalla de Chile*”, *Las historias que podemos contar* (página web), <http://www.lashistoriasquepodemoscontar.cl/muller.htm>.

31. Tras la disolución de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) por presiones internacionales, la Central Nacional de Informaciones (CNI) fue creada en 1977 como policía política y organismo de inteligencia de la dictadura chilena.

32. Sergio Bravo, entrevistado por la autora, 23 de noviembre de 2018.

Si la preocupación por la situación chilena se encuentra en los orígenes de AIDA, su objeto era defender a los artistas de todas las nacionalidades. Fundada como una asociación internacional, la misma adoptó forma legal en cinco países europeos y en Estados Unidos, coordinándose en reuniones anuales en alguna de sus sedes, con el fin de poner en común los avances y definir los casos a defender. Sin embargo, además de la personería jurídica adquirida en cada país (Francia, Holanda, Suiza, Alemania, Bélgica y Estados Unidos), cada sección contaba con los recursos económicos generados en su territorio y con cierta autonomía de funcionamiento. Su evolución fue singular en cada caso, aunque en términos generales la actividad mermó a mediados de los ochenta y sus secciones se desvincularon entre sí desde 1987³³. Esto explica, como se verá, que los documentales aquí tratados fueran apoyados por distintas secciones de la asociación.

No olvidar: retrato de la violencia dictatorial

Entre 1979 y 1981, Ignacio Agüero rodó clandestinamente una película denunciando la desaparición de quince pobladores de Isla de Maipo pocos días después del golpe de Estado que derrocó a la Unidad Popular. A través de los relatos de familiares de las víctimas cuyos restos mortales fueron encontrados incinerados en los Hornos de Lonquén en 1978, Agüero reconstruyó ese acontecimiento en su film montado en Suiza, gracias a la colaboración de amigos que se encontraban exiliados en Ginebra y a la financiación asegurada por la sección de AIDA de ese país. Mientras Agüero rodaba la película, quien fuera el líder del Teatro Aleph—Oscar Castro—, refugiado en Francia tras sufrir la prisión y la desaparición de su madre y su cuñado, solicitó al comité de AIDA-París, en septiembre de 1980, enviar a la Vicaría de la Solidaridad y a la revista opositora *Hoy* un telegrama contra el referéndum en el que se consultaba la aprobación de la constitución propuesta por Augusto Pinochet³⁴. Aunque Castro no adscribía orgánicamente a la asociación, el actor y director chileno mantuvo cercanía con Ariane Mnouchkine, quien colaboró en el montaje de su primera obra en Francia³⁵.

.....
33. Dos secciones de AIDA continúan actualmente en actividad, ambas en Alemania: una en Múnich y la otra en Hamburgo. Mientras en la primera ciudad su comité se encuentra reducido a unos pocos miembros, en su mayoría del grupo original, en el segundo caso AIDA evolucionó considerablemente. Además de renovar sus integrantes, la asociación se especializó en los artistas exiliados, adaptando su nombre a AIDA.

34. "Actas de reuniones de AIDA París, 1980", en Archivo de AIDA-París, París-Francia, La Cartoucherie.

35. Oscar Castro rearmó un grupo de teatro en Francia a través de cuyas obras denunciaba, con humor, el exilio como consecuencia de la represión y las dificultades con las que debían enfrentarse los exiliados en ese nuevo contexto. La obra "La increíble y triste historia del General Peñaloza y el exiliado Mateluna" fue estrenada en La Cartoucherie (espacio del Teatro del Soleil), en 1980.

Ese mismo año, AIDA-Suiza —presidida por el director de teatro François Rochaix— produjo para la televisión la reconstrucción del “Juicio de Praga” (*Procès de Prague*), obra teatral sobre la condena del grupo “Vons” (el comité de defensa de personas injustamente perseguidas) que había acontecido en Checoslovaquia en octubre de 1979. Dicha obra obtuvo el premio FR3 del primer Festival International de Prensa en Estrasburgo, generando una importante repercusión en Europa³⁶. Tras conocer el proyecto de Agüero, en diciembre de 1980, el recientemente creado comité suizo se propuso colaborar económicamente para que el mismo se concretara³⁷. En mayo de 1981, dicha sección de AIDA decidió invertir parte de los recursos obtenidos por aquel premio para apoyar financieramente su película sobre el Chile dictatorial, que culminó concretándose en un documental de 30 minutos³⁸. También se dispusieron fondos recaudados de la venta de obras donadas para la campaña de denuncia de cien artistas desaparecidos argentinos, tras constituirse como una exposición itinerante³⁹.

El título *No olvidar* fue planteado en español con un tono imperativo —a la manera de una consigna política—, mientras que en francés resultaba suavizado como una intención *Pour ne pas oublier* (*Para no olvidar*). En ambos casos, el título se acordaba perfectamente con el nombre que adoptó el colectivo cinematográfico (“Grupo Memoria”), tras el cual se diluían las individualidades⁴⁰. Escrito y dirigido por Ignacio Agüero —aunque por cuestiones de seguridad aparecía en los créditos de la película bajo el seudónimo de Pedro Meneses—, el film sobre la “masacre de los hornos de Lonquén” restituye, a través de las voces de las mujeres de la familia Maureira, la búsqueda de sus seres queridos que habían sido detenidos por la policía unos días después del golpe militar de 1973. En 1978, los restos de esos hombres fueron encontrados enterrados en una mina de cal, la cual fue luego dinamitada para borrar los rastros⁴¹.

36. *Le procès de Prague* fue estrenada en la Cartoucherie en febrero de 1980, reconstruida a partir de los testimonios que Patrice Chéreau reunió en su viaje a Praga. A pesar de habersele denegado el acceso al recinto del juicio, el intelectual se abocó a escribir los relatos que los familiares que habían sido autorizados a asistir le transmitieron al salir del mismo. Además, Chéreau dirigió y filmó en Múnich la puesta en escena de Mnouchkine, protagonizada por actores reconocidos como Simone Signoret. Esta versión fue difundida por la televisión local y comprada por un canal austriaco, cuyas señales alcanzaban buena parte del territorio checo. “Procès de Prague. Les saltimbanques brisent le huis clos”, *Le Point*, 18 de febrero de 1980. Según la versión televisiva suiza, los testimonios con los que se reconstruyó el acontecimiento fueron difundidos por la Agencia Palach Press de Londres.

37. En ese momento proponen dos acciones: convocar a técnicos de cine suizos a adherir a la asociación y volcar el 90 % de sus cotizaciones para la película y organizar una proyección de películas latinoamericanas para reunir fondos para el mismo fin. “Actas de la reunión de AIDA. Suiza del 18 de diciembre de 1980”, en Archivo Personal de François Rochaix (APFR), Mies-Suiza.

38. “Les trois objectifs de l’AIDA”, *La Tribune de Genève*, 3 de febrero de 1982.

39. La exposición se conformó en Ámsterdam en septiembre de 1981 y luego se presentó durante las actividades organizadas por AIDA-Suiza en Ginebra en marzo de 1982.

40. Asimismo, en las actas de AIDA aparece nombrado como “Pedro”. Este seudónimo habría sido un homenaje a un amigo, un campesino del Paine asesinado en esos años, como lo aseguro Ignacio Agüero en su película *Como me da la gana 2* (2016), en la que refiere en distintos momentos a su ópera prima (ver minuto 70).

41. Héctor Soto, “No olvidar, de Ignacio Agüero”, *Enfoque*, no. 4 (enero 1985).

Figura 1. Las mujeres de la familia Maureira



Fuente: Ignacio Agüero, dir., *No olvidar*, 1982.

Además de los testimonios de familiares, el cineasta también entrevistó al vicario de ese momento (monseñor Cristián Precht Bañados⁴², quien ocupó dicho cargo de 1976 a 1979) y consultó los archivos de la Vicaría de la Solidaridad con el fin de documentar por diferentes vías el relato fílmico⁴³. Numerosas fotos y recortes de prensa contribuyen a evidenciar la búsqueda de las familias de los campesinos, así como la secuencia de la desaparición y asesinato, apoyado en reconstrucciones de mapas y diagramas. La voz en off que articula la narración anuncia, tras la introducción, su intención “Esta película es un pedazo de la memoria de Chile, estas imágenes avanzan hacia las imágenes que se comienzan a borrar...” mientras en la pantalla la cámara acompaña a la Señora de Maureira recogiendo y llevando flores para rendirle homenaje a sus familiares asesinados. En tanto el documental se constituía como en un material contundente de denuncia de la acción represiva del régimen chileno, su producción en el país se encontraba imposibilitada.

42. La historia de esta experiencia relatada por este protagonista, Cristián Precht, *En la huella del buen samaritano. Breve historia de la Vicaría de la Solidaridad* (Santiago de Chile: Ediciones LOM, 1998).

43. Dicho organismo continuó, desde 1976 a 1992, la labor del Comité de Cooperación para la Paz en Chile fundado en 1973 entre las Iglesias cristianas y la comunidad judía para asegurar la defensa de los derechos humanos. Sobre su funcionamiento e importancia en esta tarea, ver Gilberto Aranda, *Vicaría de la Solidaridad: una experiencia sin fronteras* (Santiago de Chile: Centro de Estudios Sociales, 2004).

Figura 2. Fotografía filmada de los Hornos del Lonquén, donde se percibe entre los manifestantes la presencia del líder sindical y defensor de Derechos Humanos Clotario Blest



Fuente: Ignacio Agüero, dir., No olvidar, 1982.

Figura 3. Fotografía filmada de los Hornos del Lonquén



Fuente: Ignacio Agüero, dir., No olvidar, 1982.

Figura 4. Fotografía filmada de la madre de la familia Maureira reclamando por sus allegados desaparecidos



Fuente: Ignacio Agüero, dir., *No olvidar*, 1982.

Si bien Agüero no se exilió, fueron algunos amigos chilenos exiliados en Ginebra quienes establecieron el contacto con AIDA para dar a conocer e impulsar el proyecto⁴⁴. Tras comprometerse a reunir los recursos necesarios, AIDA alojó y sustentó a Ignacio Agüero y Marcos de Aguirre durante los tres meses que duró la postproducción de la película en Roma y su montaje en Ginebra (de abril a junio de 1982)⁴⁵. Previamente al viaje de los cineastas, para reunir fondos para el film, AIDA-Suiza inició una primera acción con un éxito muy limitado: el envío de seiscientos cuarenta y cinco cartas a todos los profesionales del cine suizo de las cuales sólo obtuvieron seis respuestas favorables⁴⁶.

Desde entonces, el comité decidió emprender otras acciones puntuales más amplias. Junto a la Facultad de Psicología y de Ciencias de la Educación de la Universidad de Ginebra, AIDA organizó la proyección de la película *El recurso del método* (1978) de Miguel Littín en el auditorio "Piaget Uni II"⁴⁷. El film elegido fue rodado durante el exilio del cineasta en México, siendo la adaptación de una novela del escritor cubano Alejo Carpentier sobre las desventuras de un dictador latinoamericano. Paralelamente a dicha función en beneficio del proyecto,

44. En los documentos notamos el apoyo del "Grupo Chile democrático" cuyo representante, Eugenio Llona, fue interlocutor de AIDA respecto a este tema. "Acta de reuniones de AIDA Suiza, 31 de enero de 1982", en APFR.

45. Ignacio Agüero, correo electrónico a la autora, 5 de marzo 2017.

46. Actas de las reuniones de AIDA Suiza, 20 de enero de 1981. APFR.

47. Se realizó el miércoles 27 de mayo a las 20:30, con un valor de entrada de 10 francos suizos. "Pour aider des cinéastes clandestins. Film chilien", *Genève Home Information*, 2 de mayo de 1981.

la asociación impulsó una campaña de financiamiento, convocando a los interesados a ser “coproductores de la película”. Comprometiendo a cada miembro de AIDA a distribuir diez bonos contribución de una suma mínima de 20 francos, se apuntó a graficar la importancia de la ayuda comunicando que cada aporte permitiría producir 5 metros de película⁴⁸. El llamado solidario terminaba con un juego de palabras en el que resonaba el nombre de la asociación y el título del film, “Aidez-nous à ‘Ne pas oublier’ (Ayúdenos a “No olvidar”).

Figura 5. Bono contribución para No olvidar

Association Internationale de Défense des Artistes
C.P. 128
1211 Genève 8
CCP 12 - 5898

Devenez CO-PRODUCTEUR de FILM

Votre don de Frs. 20.- permettra de produire 5 mètres de film

Nous avons besoin de Frs. 15.000.- pour aider un groupe de techniciens qui travaillent dans la clandestinité, sans moyens financiers.

Titre : Pour ne pas oublier.
Réalisation : "GRUPO MEMORIA" Chili.
Sujet : Une famille, dont le père et quatre de ses enfants avaient disparus, a retrouvé leurs corps mutilés dans un charnier caché au fond d'une mine.
Thème : Comment les victimes de la brutalité d'un régime militaire perçoivent-elles cette réalité.

Empfangsschein
Récépissé
Ricevuta

Bitte aufheben
à conserver à n. p.
Da conservare a n. p.

Einzahlungsschein
Bulletin de versement
Polizza di versamento

Fr. [] C. []

10 / pour / per

Association Internationale
des Artistes

Abschnitt
Coupon
Cedola

Fr. [] C. []

10 / pour / per

Ante della PTT

Fuente: AIDA-Suiza, APFR.

Gracias a dichas acciones, AIDA reunió un tercio de los 14 000 francos que se había propuesto⁴⁹. Además del dinero, la asociación obtuvo el préstamo gratuito de una mesa de montaje en Ginebra para realizar la edición⁵⁰. Tras el paso por Roma, en abril de 1982, Ignacio Agüero y Marcos de Aguirre fueron recibidos en la capital suiza junto a sus 3 horas de negativo a partir de las cuales montarían el film⁵¹. Una vez concretado el proyecto, en agradecimiento por la ayuda y como parte de los logros de la asociación, la primera proyección de la película

48. "Compendio de acciones de AIDA-Suiza", en APFR, 13.

49. En diciembre de 1981 se propuso sumar una venta de cuadros chilenos para reunir fondos. "Actas", 19 de diciembre de 1981, en APFR.

50. Las fuentes mencionan la mesa de montaje de Michel-José Buhler y de la televisión suiza. "Actas de las reuniones de AIDA Suiza", 3 de septiembre de 1981, en APFR.

51. Se prestaron 2 minutos de la película para un programa de televisión llamado "Temps présent" que trataba en esa edición sobre el tema de los desaparecidos en América Latina. "Actas de las reuniones de AIDA", Suiza, 27 de abril de 1982, en APFR.

se realizó durante la celebración del segundo aniversario de la sección suiza de AIDA, el 23 de octubre de 1982 en la Maison du Quartier de la Jonction de Ginebra⁵² y luego, en junio de 1983, en el marco de la asamblea internacional de AIDA en París. Previamente, el director de teatro y productor de televisión Pierre Nicole junto al realizador televisivo Antoine Bordier —integrantes de la asociación en Ginebra— se encargaron de la sonorización y demás gestiones necesarias⁵³ para que el 7 de diciembre de 1982 fuera difundida en la televisión suiza⁵⁴.

Por otra parte, para extender la difusión a otros países, el comité contactó a productores que se encargarían de la distribución⁵⁵, en particular en Francia⁵⁶ y Noruega⁵⁷. Por lo tanto, la asociación europea no sólo colaboró de manera fundamental en la producción del film sino que también impulsó su distribución, apuntando a salvaguardar con ese gesto puntual la libertad de creación artística en el mundo⁵⁸. Así, el compromiso de los artistas suizos con el film respondía a un activismo transnacional, tal como lo plantea Sidney Tarrow, adscribiendo a ese reclamo de justicia que se impulsaba desde dentro y fuera de Chile por sus ciudadanos. Posibilitando la producción de este film de denuncia, AIDA repudiaba tanto la violencia estatal como la censura en Chile, considerándolo como otro síntoma del autoritarismo que contestaban, aquel que cercenaba la libertad de creación de los artistas en distintas partes del mundo⁵⁹. Finalmente, y gracias a ese esfuerzo colectivo que incluyó chilenos y europeos, *No olvidar* fue estrenada oficialmente en Chile en 1984, en una función única en la sala del teatro ICTUS, para luego seguir difundiéndose en el país con cierta discreción⁶⁰.

52. Invitación dirigida a los miembros de AIDA y a todos los que apoyaron el film *No olvidar*, en papel membretado. “2ème Anniversaire de l’AIDA Suisse”, 1982, en APFR. Sin embargo, la actividad se difundió en el periódico local como una velada de información y espectáculos abierta para el público, contando con una obra de teatro sobre el caso de Vaclav Havel e información sobre la campaña por Argentina. “Une soirée pour les artistes victimes de la répression”, *Le Journal de Genève*, 21 de octubre de 1982, 5.

53. “Actas de las reuniones de AIDA”, Suiza, 6 de diciembre de 1982, en APFR.

54. “Écouter, voir”, *Journal de Genève*, 7 de diciembre de 1982, 9.

55. También fue presentado en el Festival du Cinéma de Soleure (Suiza) en 28 de enero de 1984.

56. Gastón Ancelovici propuso ocuparse de esa tarea en Francia a cambio de una comisión. “Actas de reuniones”, 8 de noviembre de 1982, en APFR.

57. “Actas de reuniones”, 6 de junio de 1983, en APFR.

58. Una experiencia similar es la de *La batalla de Chile*, para cuya producción y distribución fue fundamental el apoyo de Chris Marker y la productora francesa SLON. Además de la cooperación económica, este film se apoyó en una red de solidaridad internacional para la postproducción de la obra. Carolina Amaral de Aguiar, “Chris Marker y la SLON en *La batalla de Chile*”, en *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, coord. Mónica Villaroel (Santiago de Chile: LOM, 2016) 49-57.

59. Los integrantes del comité ginebrino evaluaron también financiar un proyecto cultural presentado por grupo “Cámara Chile”. Finalmente desistieron por falta de recursos y para diversificar los casos nacionales abordados. “Acta del 17 de mayo y del 9 de julio de 1982”, en APFR. Asimismo, Ignacio Agüero (quien aparece en las actas bajo el nombre de “Pedro”) solicitó un nuevo financiamiento de AIDA para realizar otro film sobre los refugiados chilenos en el mundo. AIDA, excusándose por falta de recursos para financiarlo, prometió contactarlo con productoras de informativos de televisión. “Acta de reuniones”, 6 de junio de 1983, en APFR.

60. En palabras del director: “Yo diría no de manera clandestina, pero con mucha precaución”. Ignacio Agüero, correo electrónico a la autora, 6 de agosto de 2018.

Acta General de Chile: exilio y denuncia internacional

Tres años más tarde, Miguel Littín, quien se encontraba exiliado desde 1973, ingresó clandestinamente a Chile. De manera simultánea, tres equipos de producción europeos aterrizaron en Santiago, cada uno de los cuales alegaba filmar un documental sobre el país sudamericano, desconociendo la presencia y la labor de sus colegas. Las temáticas de las películas a rodar resultaban inocuas para la política local: una abordaría la historia de la inmigración italiana en el país, otro documental se ocuparía de ciertos aspectos de la geografía chilena y el tercero se centraría en la tendencia sísmica de la región⁶¹. Con una selección de las 30 horas filmadas en esa estadía en 1985, Littín elaboró *Acta General de Chile*, estrenada en Europa al año siguiente.

Cuando el cineasta regresó a Madrid, una entrevista con Gabriel García Márquez que duró casi una semana y 18 horas de registro sonoro, dio lugar a una historia comprimida de más de 150 páginas sobre la experiencia de rodaje. El relato, escrito en primera persona por el escritor colombiano y premio Nobel de Literatura de 1968, fue publicado como *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Traducido a distintos idiomas —entre ellos al neerlandés— el relato sobre la experiencia del cineasta en su país de origen colaboró a una significativa difusión al film⁶². Si bien dicho libro tuvo una amplia distribución en América Latina y circuló por Chile gracias a la edición especial de revista *Análisis*, 14 000 ejemplares de la obra que ingresaban al país fueron incinerados en la aduana de Valparaíso en noviembre de 1986⁶³. A pesar de que la quema de esos libros no obtuvo completamente su difusión, esta medida se tornó en un acto simbólico de una voz que las autoridades chilenas procuraban amordazar.

Ese intento de silenciar dicha experiencia en la que Littín burló a los controles de la dictadura, se asemeja a otro acontecimiento también protagonizado por el cineasta. En 1975, el Gobierno militar interrumpió la transmisión de la ceremonia de los Premios Oscar cuando se televisaba el galardón de mejor película extranjera, categoría a la que se encontraba nominada la película de Littín *Actas de Marusia* (1975). La misma, rodada desde el exilio en México, retrata las difíciles condiciones de vida de los trabajadores del salitre en Chile, los intentos de rebelión de principios del siglo XX y la masacre con la que culminó el conflicto en 1925. Si bien finalmente no obtuvo el premio, Littín había preparado una carta de denuncia de la dictadura que leería en lugar de su discurso de agradecimiento, con el fin de llegar a los hogares de ciudadanos de distintos países que miraban la premiación a distancia⁶⁴.

61. Mientras que el régimen comenzaba a publicar listados de exiliados autorizados a regresar, Littín continuaba figurando entre los 5000 exiliados con prohibición absoluta de ingresar al país. Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (Ciudad de México: Ave Fénix, 1986).

62. Entre ambos intelectuales se había entablado una amistad cuando Littín adaptó para cine el cuento del escritor colombiano "La viuda de Montiel" (Cuba, México, Venezuela, 1979).

63. "Queman libros de García Márquez", *Análisis*, 24 de enero de 1987, republicado en "Memorial de la dictadura, cronología de 14 años de pesadilla", *Análisis*, 7 al 13 de septiembre de 1987.

64. Miguel Littín, entrevistado por Roberto Fiesco, "Cinema 20.1" TV UNAM, 17 de noviembre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=x6vqtAYwdaI>

Aunque esta estrategia fracasó, diez años más tarde Littín recorrió su país natal durante 6 semanas bajo una identidad falsa, camuflado como un empresario uruguayo, entrevistando a distintos testigos para intentar retratar la situación chilena. Con dicho material, plagado de impresiones, nostalgia e interrogantes personales, concretó dos productos: un audiovisual de 4 horas para difusión televisiva y un largometraje de 2 horas para proyecciones en salas de cine. En los mismos se denunciaba la represión de la dictadura y se evidenciaba la resistencia aún existente en Chile a pesar de los largos años de plomo. Los paisajes y los rostros de los habitantes se combinan con relatos históricos con los que se busca explicar características de su pueblo, del gobierno de la Unidad Popular y las consecuencias del programa de la dictadura. Allí, los relatos de los dirigentes opositores sirven para reconstruir las razones de la conspiración contra Allende, dando cuenta de rasgos de su figura a través de imágenes de archivo y reponiendo lo sucedido el 11 de septiembre de 1973.

Figura 6. *Mujer entrevistada*



Fuente: Miguel Littín, dir. *Acta General de Chile*, 1985.

El film se gestó en el exilio: tras vivir los primeros años en México, Littín se trasladó a España donde se vinculó, entre otros, con los editores de *Araucaria de Chile*, revista que había sido fundada por un grupo de exiliados en París en 1978 y se había trasladado a Madrid en

1984⁶⁵. De hecho, fue en esa revista en la que Littín publicó un texto sobre su experiencia de rodaje titulado “El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina” en 1985⁶⁶. También fue gracias al contacto y colaboración con grupos de la resistencia a la dictadura que Littín pudo concretar su proyecto, recibiendo asesoramiento para disimular su identidad y para manejarse de manera segura en la clandestinidad. Sumado a los preparativos, una militante chilena lo acompañó en el viaje, fingiendo ser su esposa, con el fin de mantener comunicación con la “red clandestina interior, establecer contactos secretos, organizar citas y velar por su seguridad”⁶⁷.

Los tres equipos de filmación que ingresaron legalmente al país colaboraron para filmar esta detallada radiografía de Chile, desde el norte hasta el sur, pasando por el centro de su capital, por “poblaciones” (barrios precarios) de la periferia de Santiago, ciudades y pueblos del interior. Por otra parte, a través de las entrevistas se juxtaponen distintas voces de la oposición al régimen, colaborando a realizar un balance sobre los años de dictadura y la situación en ese momento. En diferentes momentos, Littín ilustra las condiciones de trabajo y vida en distintos ambientes, hasta realizar ciertas tomas del interior reformado del Palacio de la Moneda que contrasta con imágenes de archivo. Así, esta película también se puede considerar como una suerte de informe filmado de la situación de Chile a mediados de los ochenta a través de la mirada del cineasta y de los testimonios de diferentes actores (familiares de afectados, un “relegado” de Inca de Oro, un pescador, un ex agente de seguridad, militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, entre otros). En la última parte de la obra, se reconstruye el momento del golpe militar a través de imágenes históricas de la batalla en la Moneda y relatos de sobrevivientes de ese enfrentamiento, así como de la esposa de Salvador Allende, el premio Nobel de Literatura García Márquez y el líder cubano Fidel Castro, quienes relatan las características del presidente derrocado.

Si bien este documental fue difundido en la televisión española en 1986 (tratándose de una coproducción de RTVE y Alfíl Uno Cinematográfica, ambas de Madrid), a principios de 1988 AIDA Holanda solicitó una copia del mismo para su difusión en los Países Bajos. La sección holandesa de dicha asociación había iniciado, el 10 de diciembre de 1987, una campaña sobre Chile que culminaría en la misma fecha del año siguiente, cuando se cumplirían 40 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. El ciclo de acciones

65. Allí también colaboró en la creación del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, en 1974. Alexsandro de Sousa e Silva, “Imagens clandestinas: exílio e ação política em *Acta General de Chile* (1986) de Miguel Littín”, *Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC* (São Paulo, 2012), http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alexandro_silva2012.pdf. Sobre esta revista editada en el exilio, consultar: Melina Cariz, “Araucaria de Chile. La revue culturelle de l’exil chilien”, *Hommes & migrations*, no. 1305 (marzo 2014). <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/2755>

66. *Araucaria de Chile*, no. 32 (1985): 71-80.

67. Gabriel García Márquez, *La aventura*. En el relato de García Márquez se detalla claramente la manera de funcionamiento escogida y los conflictos que se generaban entre ellos respecto a las medidas de seguridad.

fue motivado por la amenaza de muerte que sufrían setenta y ocho artistas chilenos por el grupo paramilitar “Trizano” desde octubre de 1987, instigándolos a dejar el país. Contactada por la Asociación holandesa de Artistas de Teatro, quienes a su vez habían enviado telegramas a Chile exigiendo proteger a esos actores en peligro, AIDA manifestó frente a la Embajada chilena en La Haya, consiguiendo que una delegación entregara 15 000 firmas de apoyo a los actores amenazados. Esta solicitud fue recibida por el señor Ruiz, secretario del embajador, quien negó cualquier vínculo entre las amenazas y el régimen en el poder⁶⁸. Además de la película, AIDA también convocó a la compañía de teatro asentada en Róterdam, “Los comediantes”, invitándola a participar de las actividades del cierre de la campaña de diciembre de 1988⁶⁹.

Figura 7. Familiar de un desaparecido



Fuente: Miguel Littín, dir. *Acta General de Chile*, 1985.

68. “Superman op bres voor bedreigde Chilenen”, *Waarheid*, 1 de diciembre de 1987. Paralelamente se realizaría una manifestación en el Estado metropolitano de Santiago el 30 de noviembre de 1987 —fecha límite que se les había transmitido para dejar el país— con actores locales y extranjeros que fue prohibida a pocos días de concretarse. No obstante, el repudio se realizó de todas maneras en otro local, siendo fuertemente reprimida. Los afectados recibieron nuevamente cartas de amenazas de muerte. Martin Harlaar, “Chili. Theatremakers met de dood bedreigd”, *Verdrunt*, s.f., en Archivo AIDA (AA), Ámsterdam-Holanda, Instituto Internacional de Historia Social (IISG, *Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis*).

69. “Manifestación del 1 al 7 de mayo de 1988”, manuscrito en español sobre papel membretado de AIDA., en AA, Instituto Internacional de Historia Social.

Figura 8. Recorte de diario

Fuente: "Solidariteit voor bedreigde Chileense acteurs", 1978, en Archivo AIDA, Ámsterdam-Holanda, Instituto Internacional de Historia Social. <https://iisg.amsterdam/en>

Fue en dicho marco que se impulsó el proyecto de invitar a Littín durante la primera semana de mayo de 1988 para una conferencia de prensa en la que hablaría sobre su experiencia en Chile y presentaría su película⁷⁰. La misma formaba parte de una serie de actividades de solidaridad con artistas chilenos, iraníes, chinos, checoslovacos y filipinos que se desarrollaron en cinco teatros de la capital holandesa del 3 al 9 de mayo de 1988 con el título "Arte bajo presión. Artistas sobre el agua"⁷¹. El día inaugural se dedicó a los

70. El cineasta chileno fue asistente de dirección de Joris Ivens durante su rodaje en el país sudamericano. Este último integró AIDA París hasta su fallecimiento en 1989. "Actas de reuniones", en Archivo de AIDA-París, París-Francia, La Cartoucherie. Sobre la experiencia del documentalista holandés en Chile consultar Tiziana Panizza, *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2011).

71. Si bien esta es la intención, en el programa sobresalen principalmente las actividades en relación a Chile. "Folleto de difusión de 'Kunst onder Druk. Kunstenaaars boven water'", en AA, Instituto Internacional de Historia Social.

primeros en el teatro Paradiso de Ámsterdam, donde se proyectó el film subtítulo en holandés y, por la noche, se presentó la obra “La contienda humana” del grupo de teatro chileno El Telón dirigido por Juan Radrigán. Asimismo, también se proyectó el film en dos salas más Soeterijntheater y Filmmuseum⁷². Durante ese período hubo funciones de grupos de teatro iraníes, músicos y escritores de diferentes países, así como una obra de teatro sobre el escritor chino preso por razones políticas Wei Jingsheng. En el proyecto original se señalaba también la intención de invitar a artistas de diferentes nacionalidades a pintar colectivamente un gran mural en el parque municipal de Ámsterdam así como convocar la exposición de solidaridad con Salvador Allende⁷³.

Hasta entonces, *Acta general de Chile* no había sido difundido en Holanda por ningún medio (televisión o cine), por lo que se realizó una *première* el 26 de abril, antes del inicio del festival. Aunque esperaban que obtuviera el mismo reconocimiento positivo que en otros países, la crítica holandesa no se mostró siempre generosa, como fue el caso del periodista del diario *De Volkskrant* que consideró que, más allá del peligro emprendido para realizarla, las imágenes no presentaban demasiado interés a la vez que las entrevistas le resultaban largas y repetitivas. Asimismo, el crítico alegaba que la información recabada no presentaba novedad respecto a otras que podían consumirse en la televisión local⁷⁴. Sin embargo, el crítico no valoraba que además de la abundante información que brinda, el documental ofrecía una reconstrucción emocional del regreso de un exiliado en su primer ingreso al país, sin autorización, burlando a la autoridad dictatorial.

De hecho, la voz en off del autor ritma el audiovisual, narra e interpreta, evoca citas y comparte los sentimientos que la experiencia le provoca, generando un clima particular a través de un relato pausado y acompañado por música de Ángel Parra. Allí, el autor aparece como protagonista del film, irrumpiendo como portavoz de los chilenos exiliados⁷⁵. Aunque tituló su obra “actas”, lo que pareciera darle un tono de informe que se pretende objetivo, en una presentación de la misma afirmaba que usó “la cámara como un cuaderno, una toma de notas de un testigo”⁷⁶. Su ausencia del país por tantos años volvía su mirada extrañada, hermanándose con la perspectiva del público internacional al que se dirigía, el cual descubría ese país mientras Littín lo redescubría tras su largo exilio.

72. “‘Verbannen regisseur op reis in Chili’, *De Volkskrant*, 3 de mayo de 1988”, en AA, Instituto Internacional de Historia Social.

73. Carta firmada por Karin Snoep en representación de AIDA Holanda y dirigida a Guillermo Haschke en París, fechada en Ámsterdam el 18 de enero de 1988. Estas actividades no se encuentran anunciadas en la programación final, por lo que probablemente no se concretaron.

74. “‘Verbannen regisseur op reis in Chili’, *De Volkskrant*, 3 de mayo de 1988”, en AA, Instituto Internacional de Historia Social.

75. En la tercera parte de su film, también se incluyó la entrevista a un grupo de exiliados que, desde Buenos Aires, contaron sus tentativas de ingresar al país y sus impresiones sobre la situación nacional.

76. Así lo expresó en una proyección en la Universidad de California, en Santa Bárbara en 1987. Gregg Barrios, “‘Acta General De Chile’: An Exile’s Journey Back”, *Los Angeles Times*, 10 de mayo de 1987.

Conclusión

De manera similar a la imposibilidad de imaginar lo “inimaginable” de la Shoah a la que aludía el intelectual francés Didi-Huberman, en los regímenes dictatoriales latinoamericanos la desaparición del testigo, de los cuerpos de las víctimas y la *irrepresentabilidad* de la experiencia *concentracinaria* se imponían como parte de ese aparato defensivo de los perpetradores, de sus tácticas de legitimación a partir de la invisibilización de los crímenes. No obstante, frente a lo inimaginable del horror emergen mínimos rastros, fotos y relatos que se erigen como pruebas que incriminan, habilitando así a sospechar lo que no ha sido registrado. Frente a las escasas imágenes que han acreditado su función referencial al servir de prueba testimonial del horror del terrorismo de Estado en los países del Cono Sur, ciertas obras como los documentales abordados en este artículo intentaron oponerse a la dictadura chilena en el ámbito transnacional. Esos textos audiovisuales buscaron tensionar la dimensión estética y la dimensión política de las imágenes que podían construir y difundir.

Tanto *No olvidar* de Ignacio Agüero como *Acta General de Chile* de Miguel Littín fueron fruto de un esfuerzo colectivo, posibilitadas por la colaboración de diversos actores locales, exiliados y extranjeros, tanto en su producción como en su distribución. En ambos casos se denunciaba la represión del régimen dictatorial y se destacaba el rol fundamental que cumplían las mujeres en la resistencia: en la película de Agüero se recogían los testimonios de los miembros femeninos de la familia Maureira —las principales voces del documental— quienes se movilizaron para encontrar a sus seres queridos secuestrados y desaparecidos, mientras Littín entrevistó a las señoras de las “poblaciones”. Estas últimas, se empeñaban para sostenerse anímica y económicamente, organizándose para sobrellevar la difícil situación que les tocaba vivir, a la vez que denunciaban la prisión o desaparición de allegados y las estrategias de amedrentamiento utilizadas por el régimen. El carácter probatorio atribuido a la fotografía y al registro filmico, así como la fuerza del testimonio se combinaban en estos materiales con un fin claramente persuasivo. El poder de la imagen y del relato en primera persona, apuntando a involucrar a los espectadores, enfrenta allí el silencio que procuraba imponer la dictadura.

Más allá de las similitudes mencionadas, saltan a la vista dos grandes diferencias en la elaboración de estos films. Por un lado, el hecho de que Littín fuera una figura de gran trayectoria y de visibilidad en los años previos, mientras que en el caso de Agüero se trataba de su *opera prima*. Este dato, el reconocimiento internacional con el que contaba el primero y las relaciones establecidas por encontrarse viviendo en el extranjero desde hacía doce años, le aportaron la credibilidad y los contactos suficientes para que distintos productores, además del célebre Gabriel García Márquez, avalaran su hazaña. Mientras que para la producción el documental de Agüero el apoyo de AIDA fue crucial, para Littín sólo sirvió para ampliar la distribución del film al público holandés.

Por otra parte, más allá de la magnitud en términos de recursos humanos y financieros que permitieron a Littín desarrollar un proyecto ambicioso en términos de cantidad de material

rodado en distintos puntos del país, la otra diferencia substancial con *No olvidar*, se halla en el uso del relato subjetivo con el que se guía la segunda obra. Mientras la voz de Agüero organiza un relato para reconstruir lo más fielmente posible lo ocurrido con los desaparecidos de Isla Maipo, en *Acta General de Chile* el documental social se combina con una “narrativa del yo”⁷⁷. Esto se traduce, como se ha desarrollado anteriormente, en que la voz en off de Littín lo ubique como un testigo-protagonista y en ciertos momentos acompaña el transcurrir de imágenes de sí mismo camuflado en “momio”⁷⁸ caminando por la ciudad y observando melancólicamente a su alrededor. Se puede reconocer en la intención de Littín la característica que señala Alain Bergala en los proyectos fílmicos autobiográficos, quien los vincula con una necesidad íntima de algún modo de reparación⁷⁹. Asimismo, como lo plantea Pablo Piedras, los filmes que recurren a la historia personal tienden a buscar saldar un discurso social que consideran insuficiente. Es en esa ambición de generar un impacto social con su film, que los documentales en primera persona integran en ese producto lo privado con lo público⁸⁰. Como podemos apreciar en *Acta General de Chile*, Littín advertía sobre el sufrimiento y aislamiento que la condición de exilio generaba, así como del esfuerzo de los expulsados del país por intervenir en la vida política de su nación.

En este artículo se priorizó remarcar la importancia que cobraron las redes transnacionales a la hora de gestar y difundir estos materiales contrainformativos sobre el Chile dictatorial, en lo que particularmente se resaltó la participación de AIDA en estos casos. En dicho análisis se evidenció la fundamental articulación entre opositores al régimen de Augusto Pinochet que se encontraban en el país, exiliados y actores europeos tanto en la producción como en la distribución de estos materiales. Cada uno de estos eslabones cumplió un rol para que esos proyectos fueran posibles: los primeros reuniendo información de primera mano, testimonios e imágenes; los segundos como mediadores y sensibilizadores; y los terceros gestionando recursos y procurando involucrar a más amplios sectores en el nuevo contexto. Abogando por la libertad de expresión y creación, AIDA denunció la censura y la violencia ejercida sobre artistas chilenos (como sobre sus pares en otras partes del mundo), represión artística que consideraban “la punta de un siniestro y gigantesco iceberg”⁸¹. Con estos materiales, así como con variadas estrategias creativas, la asociación europea apelaba a la solidaridad de los ciudadanos de los países centrales, apuntando a demostrar la pertinencia de su implicación y defendiendo la libertad de expresión en todo el mundo.

77. Sobre esta estrategia de plasmar lo autobiográfico en un documental, ver Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires: Paidós, 2014).

78. Término coloquial y despectivo utilizado en Chile para designar a una persona de clase alta y de tendencia política conservadora.

79. Alain Bergala, “Si ‘yo’ me fuera contado”, en *Cineastas frente al espejo*, ed. Gregorio Martín-Gutiérrez (Madrid: TyB, 2008), 28.

80. Piedras, *El cine documental*, 115.

81. Ariane Mnouchkine y Patrice Chéreau, “La liberté est comme une peau de chagrin”, *Le Monde*, 21 de diciembre de 1979.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Archivo de AIDA (AA), Ámsterdam-Holanda. Instituto Internacional de Historia Social (IISG).
- [2] Archivo de AIDA-París, París- Francia. La Cartoucherie.
- [3] Archivo Personal de François Rochaix (APFR), Mies-Suiza.
- [4] Institut National d’audiovisuel (Inathèque), Bry-sur-Marn-Francia.

Publicaciones periódicas

- [5] *Análisis*, Chile, 1987.
- [6] *La Tercera de la Hora*, Chile, 1979.
- [7] *La Tribune de Genève*, Suiza, 1982.
- [8] *Le Point*, Francia, 1980.
- [9] *Los Angeles Times*, Estados Unidos, 1987.
- [10] Soto, Héctor. “No olvidar, de Ignacio Agüero”. *Enfoque*, no. 4 (enero 1985).
- [11] *Waarhuid*, Holanda, 1987.

Entrevistas y comunicaciones personales

- [12] Agüero, Ignacio. Correo electrónico a la autora. 5 de marzo 2017.
- [13] Agüero, Ignacio. Correo electrónico a la autora. 6 de agosto de 2018.
- [14] Bravo, Sergio. Entrevistado por la autora. 23 de noviembre de 2018.
- [15] Littín, Miguel. Entrevistado por Roberto Fiesco. “Cinema 20.1” TV UNAM. 17 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=x6vqtAYwdaI>

Multimedia y presentaciones

- [16] Agüero, Ignacio, dir. *Como me da la gana 2*. 2016.
- [17] Agüero, Ignacio, dir. *No olvidar*. 1982.
- [18] Guzmán, Patricio, dir. *La batalla de Chile*. 1975, 1977 y 1979.
- [19] *Le procès de Prague*, obra de teatro por AIDA, versión televisiva suiza. 1980.
- [20] Littín, Miguel, dir. *Acta general de Chile*, 1986.
- [21] Littín, Miguel, dir. *Compañero Presidente*. 1971.
- [22] Marker, Chris, dir. *Cuba sí*. 1961.

Fuentes secundarias

- [23] Amaral de Aguiar, Carolina. "Chris Marker et l'Amérique latine: cinéma militant et circulation des idées politiques". *Cinémas d'Amérique latine*, no. 21 (enero 2013): 4-16. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.102>
- [24] Amaral de Aguiar, Carolina. "Chris Marker y la SLON en *La batalla de Chile*". En *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, coordinado por Mónica Villaroel, 49-57. Santiago de Chile: LOM, 2016.
- [25] Aranda, Gilberto. *Vicaría de la Solidaridad: una experiencia sin fronteras*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Sociales, 2004.
- [26] Ashton, Dore, Carla Macchiavello y Carla Miranda. *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: fraternidad, arte y política, 1971-1973*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.
- [27] Bastias, Manuel. *Sociedad civil en dictadura. Relaciones transnacionales, organizaciones y socialización política en Chile*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- [28] Bergala, Alain. "Si 'yo' me fuera contado". En *Cineastas frente al espejo*, editado por Gregorio Martín-Gutiérrez. Madrid: TyB, 2008.
- [29] Camacho-Padilla, Fernando. "Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia". *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, no. 81 (octubre 2006). 21-41. <http://www.jstor.org/stable/25676230>
- [30] Camacho-Padilla, Fernando. *Una vida para Chile. La solidaridad y la comunidad chilena en Suecia 1970-2010*. Santiago de Chile: LOM, 2011.
- [31] Cariz, Melina. "Araucaria de Chile. La revue culturelle de l'exil chilien". *Hommes & migrations*, no. 1305 (marzo 2014). <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/2755>
- [32] Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*, 2 vols. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- [33] Cristiá, Moira "Solidaridad e identidad artística transnacional. Reflexiones sobre la experiencia de l'Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde (1979/1983)". En *Jornadas. Un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea*, editado por Nadia De Cristóforis y Susana Novick, 2-19. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2016. http://pobmigrainigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/203/2013/07/LibroMigraciones_compr.pdf
- [34] Cristiá, Moira. "Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta. La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA)". *Izquierdas*, no. 36 (noviembre 2017). 156-180. <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2017/n36/art7.pdf>

- [35] Cucchetti, Humberto. "Régis Debray, intellectuel engagé. De révolutionnaire professionnel à conseiller d'EtaT". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes* 44, no. 1 (enero 2019): 83-104. <https://doi.org/10.1080/08263663.2019.1543164>
- [36] Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. París: Les Éditions de Minuit, 2004.
- [37] Francia, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: Artécien - Cesoc, 1990.
- [38] Franco, Marina. "Una arena pública para los derechos humanos: los exiliados argentinos en París y la movilización colectiva francesa". En *La Patria interrumpida: latinoamericanos en el exilio siglos XVIII-XX*, editado por Carlos Sanhueza-Cerda y Javier Pinedo, 117-137. Santiago de Chile: LOM, 2010.
- [39] Fraser, Nancy, Kate Nash, Nick Couldry, Fuyuki Kurasawa, Kimberly Hutchings y David Owen. *Transnacionalizing the Public Sphere*, editado por Kate Nash. Cambridge: Polity Press, 2014.
- [40] García Márquez, Gabriel. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Ciudad de México: Ave Fénix, 1986.
- [41] Harmer, Tanya y Alfredo Riquelme-Segovia, eds. *Chile y la Guerra Fría global*. Santiago de Chile: RIL, 2014.
- [42] Keck, Margaret y Kathryn Sikkink. *Activistas sin fronteras. Redes de defensa en política internacional*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2000.
- [43] León-Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima, 2013.
- [44] Marchesi, Mariana. "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973". *A Contra corriente* 8, no. 1 (octubre 2010): 120-162. https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf
- [45] Markarian, Vania. *Idos y recién llegados 1967-1984. La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos*. Montevideo: Correo del Maestro, 2006.
- [46] Mestman, Mariano, coord. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.
- [47] Mira-Delli-Zotti, Guillermo y Fernando-Osvaldo Esteban. "La construcción de un espacio político transnacional iberoamericano de defensa de los DDHH: el caso de la asociación argentina pro derechos humanos de Madrid". *Historia Actual Online*, no. 14 (octubre 2007): 57-66. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2529035>
- [48] Moine, Caroline. "Votre combat est le nôtre". Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l'Europe de la Guerre froide", *Monde(s)* 2, no. 8 (noviembre 2015): 83-104. <https://doi.org/10.3917/mond1.152.0083>
- [49] Mouesca, Jacqueline. *Cine chileno. Veinte años. 1970-1990*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 1992.
- [50] Panizza, Tiziana. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2011.

- [51] Paranaguá, Paulo-Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- [52] Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- [53] Pozo, José Del. *Exiliados, emigrados y retornados chilenos en Europa y América 1973-2004*. Santiago de Chile: RIL, 2006.
- [54] Pretch, Cristián. *En la huella del buen samaritano. Breve historia de la Vicaría de la Solidaridad*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 1998.
- [55] Roniger, Luis y Mario Sznajder. *The politics of exile in Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- [56] Sagredo-Mazuela, Omar-Luis. "Redes transnacionales de defensa de los derechos humanos durante la primera fase de la dictadura chilena (1973-1976): formación y estrategia", *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre Memoria* 4, no. 7 (marzo 2017), 32-49. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Sagredo%20Mazuela>
- [57] Schelotto, Magdalena. "La militancia en el exilio parisino y su interacción con las redes transnacionales de Derechos Humanos: la construcción del concepto de víctima del conflicto". *Amnis*, no. 12 (junio 2013). <https://doi.org/10.4000/amnis.1992>
- [58] Sousa e Silva, Alexsandro de. "Imagens clandestinas: exílio e ação política em *Acta General de Chile* (1986) de Miguel Littín". *Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC*. São Paulo, 2012. http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alexsandro_silva2012.pdf.
- [59] Stites-Mor, Jessica, ed. *Human Rights and Transnational Solidarity in Cold War Latin America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2013.
- [60] Tarrow, Sidney. *The New Transnational Activism*. Cambridge: University of Cambridge, 2005.
- [61] Tilly, Charles. "Trust Networks in Transnational Migration". *Sociological Forum* 22, no. 1 (febrero 2007). <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2006.00002.x>
- [62] Valle-Dávila, Ignacio Del. *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.