

## Chile, la memoria obstinada: memoria y juventud en Chile posdictatorial<sup>1</sup>

*Chile, la memoria obstinada: memória e juventude  
no Chile pós-ditadura*

*Chile, la memoria obstinada: memory and youth in  
post-dictatorship Chile*

**Marcial Alejandro Aravena Fuentes<sup>2</sup>**

 [0009-0008-7455-2226](https://orcid.org/0009-0008-7455-2226)

**Resumen:** El artículo analiza cómo *Chile, la memoria obstinada* coloca en escena la persistencia de la memoria reciente en el Chile de la postdictadura. Se abordan las técnicas en las que el montaje articula testimonios, archivos y experiencias colectivas con diferentes personas. La película muestra el cine como un espacio interdisciplinar para los trabajos de la memoria. Se concluye que la película no solo recupera un pasado negado, sino que convierte a los jóvenes en agentes activos en la elaboración.

**Palabras-clave:** Memoria obstinada. Dictadura chilena. Cine documental. Jóvenes y transmisión generacional. La Batalla de Chile

**Resumo:** O artigo analisa como *Chile, la memoria obstinada* mostra a persistência da memória recente no Chile pós-ditatorial. Abordam-se as técnicas pelas quais a montagem articula testemunhos, arquivos e experiências coletivas. O filme mostra como o cinema revela-se como espaço interdisciplinar para trabalhos de memória. Conclui-se que o filme não só recupera um passado negado, mas posiciona os jovens como agentes ativos em sua elaboração.

**Palavras-chave:** Memória obstinada. Ditadura chilena. Cinema documental. Juventude e transmissão geracional. La Batalla de Chile

**Abstract:** The article analyzes how *Chile, la memoria obstinada* stages the persistence of recent memory in post-dictatorship Chile. It addresses the techniques through which montage articulates testimonies, archives, and collective experiences with different individuals. The film reveals cinema as an interdisciplinary space for memory work. It concludes that the film not only recovers a denied past but turns youth into active agents in its construction.

**Keywords:** Obstinate memory. Chilean dictatorship. Documentary cinema. Youth and generational transmission. La Batalla de Chile

---

<sup>1</sup> Este trabajo se realizó con el apoyo de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiación 001.

<sup>2</sup> Mestrando em Estudos Latino-Americanos pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, com bolsa de pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. *Lattes:* [2574018933792590](https://lattes.cnpq.br/2574018933792590) - *E-mail:* [marcialaravena.f@gmail.com](mailto:marcialaravena.f@gmail.com).



## Introducción

Patricio Guzmán es un cineasta chileno especializado en la realización documental. Una de sus obras más reconocidas es *La batalla de Chile*, una película de tres partes, realizada con el objetivo de registrar los procesos sociopolíticos internos del gobierno de Salvador Allende. *La batalla de Chile* está compuesta por: *La insurrección de la burguesía* (1975); *El golpe de Estado* (1976) y *El poder popular* (1979). Tras el golpe de Estado en 1973, que quebró el gobierno democrático, Guzmán es preso en el Estadio Nacional y, posteriormente, es forzado al exilio, con las cintas en Chile en el poder de su tío, quien cuidó del material. Con el material recibido por el director en Estocolmo, Guzmán se dispone a montar el documental y estrenar la trilogía.

La trilogía muestra diferentes aristas del clima sociopolítico chileno anterior al golpe de Estado, se estrenó en varios países y obtuvo una amplia recepción crítica y diversos premios. Sin embargo, Chile, el país en el que tiene lugar el filme, no cuenta con exhibiciones públicas hasta el año 1997. Ante esta situación, Patricio Guzmán retorna a Chile después del fin de la dictadura y finalizado el gobierno de transición.

*Chile, la memoria obstinada* constituye un trabajo de memoria más allá de la producción documental y testimonial. La labor de Patricio Guzmán consiste en llevar a Chile la trilogía de *La batalla de Chile*, para exhibirla a jóvenes que no tuvieron acceso al contexto histórico ni a las imágenes que la componen. El documental registra los debates que levanta en las nuevas generaciones, desde escolares hasta universitarios, mostrando las diferentes posturas frente al pasado reciente.

El objetivo de este artículo es analizar cómo *Chile, la memoria obstinada*, escenifica la persistencia de la memoria traumática en el Chile posdictadura, integrando testimonios individuales y enmarcando en la memoria colectiva.

Con el fin de entender de qué manera el film propone esta obstinación, utilizando las escenas del retorno del director al país del que fue exiliado, la exhibición y debate del documental producido antes de la toma de poder por parte de la dictadura, y cómo algunas escenas colocan en la pantalla las tensiones entre el silencio, el olvido y el resultado de la dictadura y la postdictadura en la transmisión entre generaciones y la capacidad interdisciplinar de los trabajos de la memoria.



## La memoria obstinada como conflicto social

Tras el regreso de la democracia en Chile, el contexto social es atravesado por fuertes contradicciones con la salida pacífica y con total impunidad para Augusto Pinochet. Estas tensiones son producto de las condiciones que originaron el quiebre democrático en Chile en 1973. El propio Patricio Guzmán dedica la primera parte de *La batalla de Chile* a las tensiones que se acumulaban en la burguesía. Emir Sader (1984, p. 15-16 *Apud* Valentim & Pereira, 2022, p. 300, *traducción propia*)<sup>2</sup> se refiere a este contexto y plantea que “[...] el golpe no fue un rayo en el cielo azul. Nubes negras se fueron acumulando en el horizonte justo al final del primer año de gobierno de Allende, que, a su vez, ya era el intento final de rescatar un sistema político de crisis acelerada desde mediados de los años 60”. Con ello, se mantiene una constitución escrita en el régimen dictatorial y las personas afectadas por las violaciones a los derechos humanos se enfrentan a una falta de visibilidad y carecen de una reparación clara luego de lo ocurrido. Con el fin del gobierno de transición a la democracia, el director retorna a Chile para reencontrarse con un país diferente del que había dejado al ser exiliado. En su estudio sobre la memoria tras procesos políticos traumáticos, Elizabeth Lira (2010, p. 15) dedica unas palabras a las transiciones políticas afirmando que:

Las transiciones políticas desde dictaduras o guerras civiles a regímenes democráticos suelen empezar con países divididos y cargados de un pasado que sigue siendo presente para un gran número de personas, por cuanto sus vidas han estado cruzadas por el conflicto y sus consecuencias. Con frecuencia se hacen llamados a la reconciliación en nombre de la patria común, invitando a superar el pasado conflictivo.

El viaje cuenta con varios objetivos, como: reencontrarse con las personas que fueron filmadas en *La batalla de Chile*, recrear escenas del pasado, exhibir las tres partes del documental y realizar una nueva película para documentar todos los procesos antes mencionados. En este punto resulta importante destacar la función del gobierno de transición, que aparentemente promovía una reconciliación, ya que la prisión política de torturadores y ejecutores solo fue posible tras la Comisión Valech, que tiene fecha de inicio en el año 2004. Además de la impunidad con la que Augusto Pinochet salió del poder el año 1990. Para analizar el proceso de transición, Elizabeth Jelin (2002, p. 2) hace referencia a la película de Patricio Guzmán:

---

<sup>2</sup> Del original: “O golpe militar não foi um raio num céu azul. Nuvens negras foram se acumulando no horizonte logo ao fim do primeiro ano do governo de Allende, que por sua vez já era a derradeira tentativa de resgatar um sistema político em crise acelerada a partir da metade dos anos 60.

El regreso de esas noticias a las primeras páginas ocurre después de algunos años de silencio institucional, de intentos (fallidos, por lo que parece) de construir un futuro democrático sin mirar al pasado. Porque, como dice el título — tan apropiado — de la película de Patricio Guzmán, la memoria es obstinada, no se resigna a quedar en el pasado, insiste en su presencia.

El retorno a la democracia en Chile, resulta significativo para el proyecto del director, con el objetivo de proyectar *La batalla de Chile* a diferentes grupos de jóvenes, recibe la negativa de la mayoría de instituciones, demostrando que esta capacidad de obstinar la memoria es comúnmente combatida por instituciones educativas. Epps (2016, p. 345) relata el proceso de búsqueda de Patricio Guzmán de espacios para exhibición de la película, señalando que:

Sin duda es por 'razones' similares que treinta y seis de los cuarenta colegios, escuelas y universidades a los que Guzmán se dirigió para proyectar *La batalla de Chile* veintitrés años después de su realización y grabar las reacciones del público rechazaron su petición. Como cuenta el mismo Guzmán, 'me dijeron que los chicos se podían traumatizar, que el pasado había que olvidarlo' (Epps, 2016, p. 345).

### **Testimonio, mediación y política de la voz**

Una de las herramientas utilizadas por Patricio Guzmán en el filme es la grabación de entrevistas con diferentes personas, incluyendo militantes de la Unidad Popular, amigos del director y familiares de detenidos desaparecidos. Estas entrevistas entregan un testimonio sobre los hechos del pasado, desde quienes participaron en el gobierno de Salvador Allende, así como el destino de muchos militantes que creyeron en el proceso de la Unidad Popular. La función de Guzmán no se limita a la grabación de los testimonios, sino a la articulación de estos con el objetivo de organizar el discurso del documental. Carolina Ortiz Fernández (2004, p. 248) defiende el testimonio como género discursivo y destaca la función del cine diciendo:

Dada la existencia de múltiples géneros vinculados al testimonio, considero pertinente definirlo como un género discursivo y por lo tanto un producto sociocultural, que se caracteriza por la emisión oral y/o audiovisual de los mensajes de los testimoniantes, en cuyo proceso de producción interviene un gestor o intermediario que se encarga de buscar y elegir al testimoniante, de definir los temas, las características de las interrogantes, de grabar, seleccionar y 'editar' lo escuchado y visto; también se encarga de su traducción, de la 'transcripción' de la oralidad a la escritura, de su publicación y, si se trata de material audiovisual, de su edición y difusión.

A partir del trabajo con los testimonios, genera una narrativa con diferentes características, como la producción fragmentaria de cada testimonio y la articulación a través del montaje con diferentes estrategias, como el visionado de *La batalla de Chile* y la

entrevista a personajes que formaron parte del centro de la época, atravesando el reconocimiento y el enfrentamiento a diferentes traumas, como la desaparición de familiares, evocados por quienes recuerdan a sus seres queridos. La grabación del testimonio de Hortensia Bussi es significativa, ya que la viuda de Salvador Allende solo consiguió velar al expresidente 17 años después de su muerte. En este sentido, la producción narrativa que desarrolla Patricio Guzmán activa sentidos enterrados por la violencia traumática; esto se evidencia en la reflexión de Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 69)<sup>3</sup>, afirmando que:

La linealidad de la narración, sus repeticiones, la construcción de metáforas: todo contribuye a dar una nueva dimensión a hechos previamente ocultos. Alcanzar esta nueva dimensión equivale a pasar de la supervivencia a la vida. Significa transitar de la supervivencia a la vida. Por supuesto, la simbolización nunca es completa, y esta introyección nunca es total.

En la producción de las diferentes narrativas que se articulan para crear la película de Patricio Guzmán, a través del montaje el director articula diferentes testimonios para construir una determinada visión del pasado. Esto puede comprenderse siguiendo la lectura que Valentim y Pereira (2022) realizan a partir de Hayden White; las secuencias históricas poseen el potencial de configurar una determinada lectura del pasado. De este modo, el relato del pasado no se limita al mero registro, sino que conlleva una construcción, siguiendo a Hayden White (2001, p. 101-102 *Apud* Valentim & Pereira, 2022, p. 291, *traducción propia*)<sup>4</sup>:

La mayoría de las secuencias históricas puede ser contada de innumerables maneras diferentes, de modo que proporcionan interpretaciones diferentes de esos acontecimientos y les otorgan sentidos diferentes. [...] El modo en que una determinada situación histórica debe configurarse depende de la sutileza con la que el historiador armoniza la estructura específica del enredo con el conjunto de acontecimientos históricos a los que desea conferir un sentido particular. Se trata esencialmente de una operación literaria, vale decir, creadora de ficción.

Una escena fundamental para comprender la memoria de los militantes que apoyaron el gobierno de Salvador Allende y sobrevivieron a la dictadura es el testimonio de Carmen Vivanco, quien es entrevistada a partir del reconocimiento de otros militantes en una escena

---

<sup>3</sup> Del original: “A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introyecção é completa”.

<sup>4</sup> Del original: “A maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes. [...] O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de um enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se, essencialmente, de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção”.



de *La batalla de Chile*. En el encuentro con el director, Carmen Vivanco no se reconoce en su imagen en el televisor y duda de la veracidad de la misma. En el montaje, la Carmen de 1996 se funde con la que fue filmada en *La batalla de Chile*, proporcionando una capa de sentido al testimonio limitado por efectos de la memoria. Tras este procedimiento, Carmen Vivanco relata al espectador la cantidad de familiares detenidos desaparecidos: su esposo, su hijo, su hermano, su cuñada y su sobrino. Con cinco familiares desaparecidos, retomamos a Elizabeth Lira (2010, p. 23), quien se refiere a los efectos de la memoria después de atravesar situaciones que amenazan la vida, enfatizando la doble capacidad de olvidar o amplificar, en su perspectiva:

El saber sobre lo traumático que hemos aprendido a través de la práctica clínica, nos ha mostrado que las experiencias de amenaza vital percibidas – es decir, la toma de conciencia de una amenaza a la existencia tal como la pensamos e imaginamos – alteran el funcionamiento de la memoria generando, en muchos casos, un olvido masivo que encapsula la totalidad de la experiencia y que se hace inaccesible a la conciencia, o que, por el contrario, se manifiesta como una amplificación de la memoria haciendo literalmente inolvidable lo vivido, en todos sus detalles y significaciones.

### **Montaje, interdisciplinariedad y transmisión**

El trabajo de montaje en el regreso a La Moneda muestra la distancia entre el tiempo recordado y el tiempo en el que el equipo de Patricio Guzmán filma. El juego de planos muestra a Juan mirando por las ventanas del Palacio de La Moneda, que corta a fotografías de militares apuntando al punto en el que Juan se encuentra en el recuerdo del 11 de septiembre. Los recursos son utilizados en diferentes momentos de la escena para mostrar un Santiago desmovilizado en 1996 y el fervor popular del período de la Unidad Popular, o los planos de La Moneda en 1996, invadida por el sonido de balas grabadas el día del golpe. Para Bruno López Petzoldt (2022, p. 165):

Los múltiples potenciales de sentido de un relato filmico no se limitan a lo que aparece en el interior de los encuadres y tampoco a lo que se escucha abiertamente, sino que abarcan significativas interrelaciones dialécticas, conceptuales, (po)éticas, ambiguas, antagónicas, desconcertantes o temáticas que se establecen entre los planos, los sonidos, los testimonios y las ideas entretejidos mediata o inmediatamente por el montaje.

Patricio Guzmán demuestra también, en *Chile, la memoria obstinada*, que el cine puede ser un espacio de convergencia de diferentes disciplinas que piensan la función de la memoria, específicamente la memoria de la dictadura chilena. Para ello utiliza una multiplicidad de voces a través del montaje de diferentes entrevistas a los protagonistas de *La*

*batalla de Chile*, como son los militantes o su propio tío, quien guardó las cintas para que el director las recibiera en Europa. El cineasta incorpora a estos relatos que dieron vida a la película las reuniones de los militantes que reconocen a sus compañeros desaparecidos y recuerdan la función que cumplían en el gobierno de la Unidad Popular, artistas plásticos que dedicaron su obra al trabajo con archivos de la dictadura, el médico que lo atendió durante el período que estuvo preso en el Estadio Nacional, cineastas amigos que piensan la función del recordar en el cine y evocan a Jorge Müller Silva, el director de fotografía de *La batalla de Chile*, que fue detenido y desaparecido en la dictadura.

Una escena que muestra de manera ejemplar la conjugación de estas diferentes voces es montada a través de entrevistas recortadas y unidas con el fin de unificar el discurso, articulando las perspectivas desde la pedagogía con las palabras de Ernesto Malbrán y de la memoria para almacenar; la memoria familiar con Ignacio Valenzuela, tío del director, que dedica una reflexión al olvido; la perspectiva médica, con una frase de Álvaro Undurraga sobre las heridas y las cicatrices; y cierra con la perspectiva artística del cineasta Pablo Perelman, que dedica sus palabras a la amnesia y la transformación del dolor para recordar. Según Bruno López Petzoldt (2022, p. 161), la capacidad del cine de memoria refuerza la capacidad interdisciplinar, aumentando el área de contacto entre diferentes disciplinas; en sus palabras:

El cine de memoria aproxima e interrelaciona prácticas y perspectivas de numerosas áreas de acción y pensamiento que suelen actuar de forma paralela. Para expresarlo de otro modo, las instancias que fuera del texto filmico actúan por separado, en el cine interactúan menos aisladas y más relacionadas o creativamente desordenadas como ilustran en el esquema las esferas interconectadas que representan el trabajo que hace el montaje cuando entrelaza diferentes procedimientos visualizando articulaciones e intersecciones poco o nada perceptibles fuera de la película. Lo que fuera del cine encontraríamos disperso en espacios, tiempos y contextos diferentes [...] converge en el relato filmico.

La función de los personajes de la película que teorizan sobre lo anteriormente mencionado no se limita al montaje de entrevistas; en *Chile, la memoria obstinada*, Patricio Guzmán desvela las relaciones que tienen con *La batalla de Chile* y las distintas formas de represión por parte de la dictadura militar chilena tras el golpe de Estado. En el caso de Ernesto Malbrán, amigo del director, personaje de *La batalla de Chile* filmado como director de relaciones industriales; el tío del director, que fue el encargado de guardar los rollos de *La batalla de Chile* tras el exilio de Guzmán; Álvaro Undurraga, quien atendió a Patricio Guzmán en el Estadio Nacional cuando estuvo preso; y Pablo Perelman, como amigo que

recuerda a Jorge Müller, quien fue el director de fotografía de *La batalla de Chile*, en todos estos casos se observa que “Referirse entonces a que la memoria implica «trabajo» es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social” (Jelin, 2002, p. 14). Esto visibiliza la función del montaje no como un mero recurso estético, sino que articula también relaciones personales y políticas.

### **El cine como agente de memoria en la posdictadura chilena**

Los objetivos de Guzmán se articulan a partir del encuentro con militantes de la Unidad Popular, quienes protagonizaron el documental filmado durante el gobierno de Salvador Allende. Diferentes escenas son dedicadas a las reuniones del director con las personas que protagonizaron el filme, en las cuales son realizados diversos ejercicios de memoria colectiva, como el visionado de fotos de ex compañeros militantes y la proyección de *La batalla de Chile*. Durante la proyección, las secuencias se detienen para que los antiguos protagonistas se identifiquen en el pasado y reconozcan antiguos compañeros, sobre todo los desaparecidos.

La exhibición de *La batalla de Chile* para las nuevas generaciones constituye una parte fundamental de *Chile, la memoria obstinada*, ya que, a través de los debates grabados, podemos acceder a un nuevo contraste entre los años setenta y noventa. En estos momentos se hace visible, por un lado, la adhesión de jóvenes y adolescentes a la versión oficial que apaga el movimiento social del gobierno de la Unidad Popular y legitima la dictadura militar, y, por otro, jóvenes que critican la ruptura del gobierno democrático de Salvador Allende y discuten efusivamente con quienes apoyan la dictadura. Epps (2016) cita a Ruffinelli (2008) para describir estos momentos de la siguiente manera:

Las emociones captadas por la cámara y proyectadas en la pantalla surgen de dos fuentes: primero, la experiencia de unos estudiantes que ven por primera vez *La batalla de Chile* — un grupo de varones ya mayorcitos de la Universidad Católica, un grupo de colegialas de una preparatoria y un grupo de estudiantes mixtos de un instituto de teatro (Ruffinelli, 2008, p. 204, *Apud* Epps, 2016, p. 345).

El ejercicio realizado por Patricio Guzman en las escuelas y universidades resulta fundamental para los adolescentes y jóvenes privados de memorias que no solo fueron ocultadas, sino que también fueron combatidas mediante contradiscursos, herencia de la dictadura militar chilena que se mantuvo en el poder hasta el año 1990. Como señala Michel Clarembeaux (2010, p. 26), “Educar para el cine, en cierto sentido, es también interrogarse

sobre los recuerdos transmitidos por las imágenes y los sonidos. Es volver a encontrar gestos y señales olvidados, descubrir rostros de antaño y un entorno que fue el nuestro o el de nuestros padres y antepasados”. Esta falta de acceso a las memorias y lucha en contra de ellas es cada vez más visible en el desarrollo de los debates realizados por adolescentes y jóvenes tras la proyección de *La batalla de Chile*.

Uno de los aspectos centrales de estos ejercicios filmados es la participación colectiva de este grupo, en el que no solo interactúan con la película, sino también entre ellos y con el director, con el objetivo de recordar quiénes fueron en ese contexto histórico, cuál era la función de los compañeros conocidos y, finalmente, recordar cuál fue el destino de cada uno. Estas dinámicas de elaboración colectiva de la memoria permiten pensar estas escenas desde el concepto de memoria colectiva acuñado por Maurice Halbwachs (2004, p. 26), quien apunta que:

[...] nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. No hace falta que haya otros hombres que se distingan materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden.

La proyección de *La batalla de Chile* se repite con distintos grupos, más allá de los protagonistas del filme, con el objetivo de realizar debates tras el visionado; dependiendo del grupo en el que el documental es proyectado, se levantan distintas posturas, defendidas y enfrentadas. Mediante el uso del montaje, que hace que el documental transite entre los diferentes grupos, estos debates se atraviesan y muestran las posturas de las nuevas generaciones que no vivieron en plenitud la dictadura debido a la edad. En estos debates tenemos acceso a distintas problemáticas que responden al momento, los grupos están compuestos por profesores y estudiantes, levantan cuestiones como la supuesta no participación de la CIA (*Central Intelligence Agency*) el año 1973, la cantidad de muertos de la dictadura y la falta de protagonismo de los dueños de las fábricas en *La batalla de Chile*.

Uno de los debates más intensos es el realizado en un liceo por adolescentes; en este, las posturas se defienden con gritos y se observa que un grupo defiende ampliamente la dictadura, posicionándose en contra de las expropiaciones y llamando a los trabajadores a trabajar, mientras que dos adolescentes, sin defender el gobierno de Salvador Allende, critican las violaciones a los derechos humanos con la falsa excusa del triunfo económico. A

partir de estas secuencias se evidencia que existe una generación en Chile que fue despojada del acceso a estas memorias recientes, lo que revela el carácter fragmentado de las memorias de las nuevas generaciones. Para comprender de mejor manera la tensión entre las diferentes posturas, resulta interesante usar a Michael Pollak (1989, p. 4, *traducción propia*)<sup>5</sup> y su perspectiva, que enfrenta la memoria nacional con las memorias subterráneas, en sus palabras:

Al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados y de las minorías, la historia oral resaltó la importancia de las memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la ‘memoria oficial’, en este caso, la memoria nacional. En un primer momento, ese abordaje hace de la empatía con los grupos dominados una regla metodológica y rehabilita la periferia y la marginalidad. [...] Por otro lado, esas memorias subterráneas que prosiguen su trabajo subversivo en el silencio y de manera casi imperceptible, afloran en momentos de crisis, en sobresaltos bruscos y exacerbados.

En la película, uno de los debates que genera la proyección se aleja de la sección mencionada en el párrafo superior; es el debate producido por un grupo de jóvenes artistas, ubicado hacia el final de la película. Esta escena se aleja de los otros debates debido al tipo de interpelación que produce en los espectadores. En esta escena, los jóvenes tienen un contacto indirecto con la “experiencia pasada” propia y acceden a la memoria como una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por la generación que fue protagonista de *La batalla de Chile* (Jelin, 2002, p. 33-34).

### Consideraciones finales

El documental de Patricio Guzmán coloca en contacto los procesos del pasado con la realidad chilena del año 1996, procesos que fueron privados de circulación por parte de la dictadura, que con la posterior transición a la democracia no solucionó esta situación. El filme pone en escena, a través de la producción artística, el reconocimiento de un pasado que ha sido negado por la historia y la memoria oficial. El documental establece un fuerte contraste con el Chile postdictatorial, que se encuentra fragmentado y desmovilizado. Los

---

<sup>5</sup> Del original: “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterráneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, neste caso, a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. [...]. Por outro lado, essas memórias subterráneas, que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível, afloram em momentos de crise, em sobressaltos bruscos e exacerbados”.

retornos del director, tanto en su propio cuerpo tras volver del exilio como en el uso del montaje para retornar las imágenes del Chile de la Unidad Popular, demuestran el carácter obstinado de la memoria, que lucha por volver a un punto central de la sociedad chilena, estableciendo un puente entre la antigua generación militante y la juventud chilena de los años 1990.

El cine demuestra la capacidad de construir discursos sobre la dictadura militar chilena, a través de diferentes procedimientos. En el caso de *Chile, la memoria obstinada*, el uso del montaje audiovisual produce un enorme contraste tanto temporal como discursivo, situando en el centro del filme el conflicto entre la narrativa oficial, transmitida por generaciones y ampliamente defendida por algunos jóvenes y adolescentes, y las memorias no oficiales, principalmente relatadas por quienes fueron protagonistas del gobierno de la Unidad Popular. En este sentido, los lenguajes artísticos poseen la capacidad de hacer presentes memorias ocultas o subterráneas. Esta capacidad ha sido estudiada por Laís Valentim & Helena Pereira (2022) en *Amor y sombra* de Isabel Allende, donde analizan la construcción de personajes y su papel en la construcción de versiones opuestas a la memoria oficial. En sus palabras:

[...] la recuperación de la historia permite a la ficción construir otras versiones sobre los hechos, oponiéndose al discurso oficial propagado por agentes de poder que, de modo general – en especial en los regímenes autoritarios – censuran y al mismo tiempo camuflan situaciones de arbitrariedad y violencia, que no pueden llegar al conocimiento público. De este modo, a través de la ficción, los lectores tienen acceso a hechos que, sin tener compromiso con la verdad, pues al ser recreados en lenguaje artístico, conducen a visiones críticas y reflexiones que difícilmente cobrarían forma en otras circunstancias (Valentim & Pereira, 2022, p. 291, *traducción propia*)<sup>6</sup>.

El empleo de testimonios y diferentes recursos cinematográficos demuestra que el cine de Patricio Guzmán no solo registra acontecimientos del pasado o las relaciones que este tiene con el presente, sino que produce sentido en el campo de la memoria y la historia de Chile. El director muestra la capacidad interdisciplinar de los estudios de la memoria, utilizando diferentes fuentes de información, como el testimonio, la recreación y la entrevista a profesionales que teorizan sobre la memoria y su función. En síntesis, el documental *Chile*,

---

<sup>6</sup> Del original: “Todavía, a retomada da história permite à ficção construir outras versões sobre os fatos, opondo-se ao discurso oficial propalado por agentes do poder que, de modo geral – em especial nos regimes autoritários – censuram e ao mesmo tempo camuflam situações de arbítrio e violência, que não podem chegar ao conhecimento público. Desse modo, pela ficção os leitores têm acesso a fatos que, sem ter compromisso com a verdade, pois são recriados em linguagem artística, conduzem a visões críticas e reflexões que difícilmente ganhariam forma em outras circunstâncias.



*la memoria obstinada* es un claro ejemplo del cine como espacio de desarrollo político, estético y afectivo, mostrando cómo la memoria se transmite, discute y reinterpreta en las nuevas generaciones. En este sentido, los ejercicios realizados por Guzmán con los jóvenes que no tuvieron contacto directo con el Chile anterior a la dictadura, ponen en escena lo que, en palabras de Clarembeaux (2010, p. 29), es “[...] una memoria que cada uno podría ayudar a reconstruir, a veces sólo para comprender mejor quién es o para comprender el presente en el que vive”. Así, los jóvenes no solo son espectadores, sino que agentes activos en la elaboración de estas memorias, demostrando grandes tensiones, resultado de la dictadura chilena y de los gobiernos posteriores.

### **Bibliografía**

Guzmán, Patricio. **Chile, la memoria obstinada**. Dirección de Patricio Guzmán. Santiago, 1997. Son., color.

Clarembeaux, Michel. Film education: memory and heritage. **Comunicar**, v. 18, n. 35, p. 25-32, 2010.

Epps, Brad S.. La insoportable levedad de los huesos: memoria, emoción, y pedagogía en Chile, la memoria obstinada y nostalgia de la luz de patricio guzmán. **Cuadernos de Literatura**, v. 20, n. 39, p. 338, 2015.

Fernández, Carolina Ortiz. El testimonio, ¿un acto de poder?: sobre el proceso de producción e interpretación del testimonio. **Investigaciones Sociales**, n. 13, p. 245-252, 2004.

Halbwachs, Maurice. **La Memoria Colectiva**. Zaragoza: Prensas de La Universidad de Zaragoza, 2004.

Jelin, Elizabeth. **Trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

Lira, Elizabeth. Trauma, duelo, reparación y memoria. **Revista de Estudios Sociales**, n. 3, p. 14-28, 2010.

Petzoldt, Bruno López. **Recordar para perdurar**: la participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas. Guadalajara: Calas, 2022.

Pollak, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

Seligmann-Silva, Márcio. Narrar O Trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.



Marcial Alejandro Aravena Fuentes

*Chile, la memoria obstinada: memoria y juventud en Chile posdictatorial*

Valentim, Laís Gerotto de Freitas; Pereira, Helena Bonito Couto. As personagens em *De amor e de sombra*, de Isabel Allende, no contexto da Ditadura Chilena. **Revista Tempo, Espaço, Linguagem**, v. 13, n. 2, p. 289-309, 2022.

**Submetido em:** 10 de fevereiro de 2026

**Avaliado em:** 20 de março de 2026

**Aceito em:** 30 de abril de 2026