

— (1995): “Semiosis de lo ideológico y del poder”, en *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. (vol. 4). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

— (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

— (2015). Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica. *cic. Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 173-182.

VERÓN, ELISEO Y SILVIA SIGAL (2003 [1986]), *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, EUDEBA (1ª ed., 1986, Buenos Aires, Legasa).

El golpe militar de Chile en 1973 e imágenes de medios: sobre la mediatización de la historia chilena reciente en el Museo de la Memoria y la película chilena contemporánea *Machuca**

The 1973 Chilean military coup and media images: On the mediatization of recent history in the Museo de La Memoria and the contemporary Chilean movie Machuca

DELIA GONZÁLEZ DE REUFELS

(pág 165 - pág 180)

RESUMEN. El golpe militar que pavimentó el camino de la milicia chilena al poder político en 1973 marcó el comienzo de una dictadura que se cierne sobre la historia reciente de Chile. Su análisis es un proceso continuo al cual los cineastas también han contribuido abriendo el espacio a discusiones sobre la verdadera naturaleza del régimen dictatorial. Este artículo se centra en cómo estas películas han relatado esta historia y en cómo y por qué han usado imágenes reales de archivo de la época y con qué efecto. Examinaremos películas chilenas recientes sobre la dictadura y atenderemos la manera en que las imágenes reales de archivo y el relato de la historia se interconectan para brindar nuevas perspectivas sobre un capítulo específico de la historia contemporánea.

Palabras clave: Chile, golpe militar, 9/11, películas de memoria contemporánea.

ABSTRACT. The military coup which paved the Chilean military's way to political power in 1973 marked the beginning of a dictatorship that looms large in recent Chilean history. Its analysis is an ongoing process to which filmmakers also have contributed as they have opened the floor for discussions on the true nature of dictatorial rule. How these movies have told this history, how and why they have used authentic media images of the time, and to which effect, will be at the center of this article. We will examine recent Chilean movies on the dictatorship and call attention to the way in which media images and history telling interconnect to render new insights into one specific chapter of contemporary history.

Keywords: Chile, military coup, 9/11, memory contemporary movies.

DELIA GONZÁLEZ DE REUFELS es profesora de Historia Latinoamericana, con enfoque regional en historia de Chile y México, en la Universidad de Bremen (Alemania). Su investigación está enfocada en los siglos XIX y XX, sus intereses incluyen la historia del Estado de bienestar en América Latina, la memoria histórica y el cine y la historia de la migración y la población latinoamericana. Es miembro del Centro de Investigación en Medios, Comunicación e Información (ZEMKI). Recientemente, publicó *Health, Education and General*



Conscription: Chilean Social Policy and the Military in the Second Half of the Nineteenth and Early Twentieth Century en la revista *Historical Social Research* (González de Reufels, 2020). Correo electrónico: <dgr@uni-bremen.de>.

FECHA DE RECEPCIÓN: 4/12/20

FECHA DE APROBACIÓN: 7/12/20

1. INTRODUCCIÓN

Chile, en el presente, está marcado por los eventos del 11 de septiembre de 1973: después de mil días del llamado *experimento socialista*, las Fuerzas Armadas chilenas derrocaron el gobierno del presidente Salvador Allende con un golpe militar que mostró un nivel de violencia sin precedentes y un odio indiscriminado hacia los civiles, lo que también caracterizó la violenta dictadura que le siguió (Kornbluh, 2004). El régimen autoritario terminó el 11 de marzo de 1990, día en el que el general Augusto Pinochet entregó la banda presidencial al presidente electo democráticamente, Patricio Aylwin, al presentar juramento (Wright, 2007). Aun así, la dictadura militar seguiría eclipsando la nueva democracia (Huneus, 2005, p. 637) y lo ha hecho así hasta el presente.

En Chile, la memoria histórica del régimen autoritario en general y los crímenes de lesa humanidad, en particular, aún se interpretan de formas contradictorias y continúan siendo objeto de acalorados debates en un país “donde la acción política se ha vuelto el campo de batalla de los ganadores y los derrotados” (Roniger y Sznajder, 1999, p. 184). Esto ha complicado la memoria histórica y la narración de la historia de la dictadura militar de muchas maneras (Vidaurreaga Manríquez, 2013, p. 13). Sin embargo, la representación popular de los inicios de la dictadura militar, el 11 de septiembre, a través de imágenes mediáticas llegó a un consenso al inicio de la década de los dos mil, como se intenta mostrar en este estudio. En los espacios públicos de memoria, como museos y largometrajes, los cuales se han vuelto importantes para la producción de memoria histórica, la representación de este día ahora se enfoca principalmente en el material audiovisual y las imágenes mediáticas que de alguna manera resuenan con los del ataque terrorista al *World Trade Center* de Nueva York. Así, un evento histórico más reciente ocurrido fuera de Chile ha ayudado a canonizar la memoria histórica visual de un doloroso pero crucial evento de la historia nacional reciente. En este estudio se argumenta que una nueva práctica del uso de las imágenes mediáticas contemporáneas emergió como resultado del ataque terrorista a las Torres Gemelas del World Trade Center en el 2001.

Como consecuencia, las fotografías de la sede presidencial el Palacio de La Moneda en llamas y los videos y fotografías que muestran los *jets* militares chilenos atacando el edificio se han puesto en el centro de la memoria histórica. La destrucción de La Moneda por la fuerza aérea de Chile ha venido a representar la destrucción de la democracia chilena, mientras que también sirve, como diferentes artistas han mostrado, para reemplazar las imágenes de los cuerpos de los desaparecidos (San Martín, 2012) y el cuerpo muerto del presidente Allende, el cual nunca se exhibió al público. No sucedió lo mismo en el pasado, ya que en 1891 el periódico nacional había reproducido una fotografía del presidente José Manuel Balmaceda, quien se había suicidado durante la guerra civil (Rinke, 2007, p. 158).

Las representaciones del golpe militar de 1973, ahora, se basan significativamente en imágenes de los medios que dicen mucho del proceso de mediatización en Chile, como se mostrará en este artículo. Las imágenes usadas fueron grabadas el 11 de septiembre de 1973, por algunos equipos de televisión, y se emitieron la misma noche del golpe militar. Otro material audiovisual, desconocido durante un largo período de tiempo, fue filmado en secreto por aficionados residentes en Santiago de Chile que buscaban brindar su registro audiovisual personal y privado de los hechos. Estas imágenes y sonidos, en particular el ataque aéreo al palacio presidencial, han encontrado su camino como posmemoria (Hirsch,

2001, p. 218) en el imaginario popular, como muestran los comentarios de chilenos que no tienen recuerdos personales de este ataque (Gómez-Barris, 2010, p. 235).

Estas imágenes y sonidos son ahora fundamentales para la memoria histórica chilena. En este artículo se sostiene que destacados espacios chilenos de conmemoración y narración de la historia que tratan los hechos del 11 de septiembre ahora subrayan que los hechos y procesos históricos ya no se representan a través de artefactos y objetos físicos, que en el pasado se utilizaban exclusivamente para musealizar la historia, sino que las imágenes de los medios han llegado a marginarlos o incluso reemplazarlos. En este artículo se considera esto como el resultado de procesos de mediatización (Couldry y Hepp, 2017), los cuales han impactado tanto los espacios públicos dedicados al recuerdo y la creación de la memoria histórica como los largometrajes chilenos contemporáneos que, a su vez, recrean la memoria histórica y han servido para popularizar una representación audiovisual específica del 11 de septiembre. La muestra del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago y el largometraje *Machuca* (2004) del cineasta chileno Andrés Wood, ampliamente visto, servirán de ejemplo. Tanto el museo como la película representan un modo de memoria histórica, más allá de la escritura de la historia académica, y ambos utilizan material audiovisual contemporáneo sobre el golpe militar.

En cuanto a la mediatización, seguimos el concepto propuesto por Nick Couldry y Andreas Hepp y su valoración del papel de los medios para la construcción de la realidad social. El sentido de que los medios proporcionan “los elementos y bloques de construcción a partir de los cuales se construye un sentido de lo social” y que estos bloques, además, se han “basado en procesos de mediación basados en la tecnología” (Couldry y Hepp, 2017, p. 7) es de suma importancia aquí, como veremos. Esto se ha caracterizado además como “mediatización profunda”, como consecuencia del desarrollo de los medios digitales, el desarrollo de sus infraestructuras y, a su vez, del surgimiento de ciertas empresas y actores (Hepp, 2020, pp. 17-29), procesos que ahora parecen irreversibles.

Chile hizo la transición a la democracia en un momento en que la digitalización apenas comenzaba, al menos si tomamos el desarrollo de internet como punto de referencia (Couldry y Hepp, 2017, pp. 49-50), pero, en general, la digitalización ha sido lenta. En 2013, el número de conexiones a internet era bajo, pero ya existía la televisión digital (Carvalho, 2013), mientras que internet también estaba afectando a la opinión pública. Esto explica los cambios en el periodismo chileno y el surgimiento de los *ciberdisidentes* (Gronemeyer, 2013; Guerreiro y Márquez-Ramírez, 2014). Las protestas masivas y los disturbios en octubre de 2019 que aparecieron, en particular, en las redes sociales sugieren, además, que la importancia de estos actores, así como la de internet, ha crecido notablemente; pero, una vez más, carecemos de estudios sobre este fenómeno tan reciente. Sin embargo, las imágenes del pasado, incluidas las del golpe militar, se han vuelto cada vez más disponibles a través de internet como resultado de esta tercera y “última ola provisional” de mediatización (Couldry y Hepp, 2017, p. 48).

Aún quedan por ver las consecuencias de la digitalización para la memoria histórica en Chile en general, así como para la memoria histórica del golpe militar de 1973, aunque la existencia de plataformas como YouTube ha permitido a los chilenos ver filmaciones más contemporáneas. También les ha brindado la oportunidad de cargar su propio material audiovisual o utilizar material en línea para producir el suyo. Así como los informes de noticias de hoy ayudan a crear una imagen imaginada del mundo actual con sus

atrocidades y sufrimiento (Calhoun, 2013, p. 33), el material audiovisual contemporáneo del golpe militar puede ensamblarse para crear una imagen imaginada del pasado y una memoria histórica específica.

A continuación se planteará cómo esto afecta la memoria histórica y las representaciones del golpe militar, mediante un examen del papel de los medios de comunicación durante el golpe. Luego, en este artículo se analizará cómo y por qué la mediatización de los atentados terroristas en el World Trade Center de Nueva York ha influido en el caso chileno. Finalmente, se abordará la narración fílmica de la historia chilena y la dependencia de los largometrajes en imágenes de los medios a través de un análisis de la película *Machuca* (2004), dirigida por el cineasta Andrés Wood. Esta película utilizó con mucho éxito material audiovisual contemporáneo y, en parte, ha sido responsable de la proliferación de imágenes y sonidos de los medios de comunicación de los años setenta y ochenta. *Machuca* también utiliza otros medios de comunicación dominantes contemporáneos, como los cómics y los periódicos, para narrar los eventos de los meses previos al golpe militar y el golpe militar mismo.

2. EL GOLPE MILITAR COMO UN EVENTO MEDIÁTICO

Los hechos del 11 de septiembre de 1973 fueron registrados, como se mencionó anteriormente, por algunos medios chilenos y por aficionados, pero sería engañoso llamarlo un evento mediático en el sentido de Daniel Dayan y Elihu Katz. El golpe militar no fue transmitido en vivo ni acompañado de ninguna manera por los medios de comunicación. Todo lo opuesto fue el caso, debido a los planes de los militares para silenciar a un público crítico. Si bien aún debe escribirse una historia general de los medios durante la dictadura, algunos estudios recientes han examinado diferentes aspectos importantes como la censura y la relación entre los medios y los derechos humanos (Donoso Fritz, 2019; Sorensen, 2009). Los acontecimientos del día del golpe militar subrayan la importancia que las Fuerzas Armadas atribuían a los medios de comunicación porque en unas horas, es decir, al mediodía del 11 de septiembre de 1973, los militares se habían apoderado de todos ellos (Huneus, 2005, p. 101). Por lo tanto, el golpe militar también fue un golpe a los medios y una toma concertada de los medios nacionales chilenos, esto es, la televisión, la radio, el cine y los medios impresos.

Durante la mañana del 11 de septiembre, el presidente Salvador Allende tuvo la posibilidad de llamar a varias emisoras de radio para transmitir al aire cinco mensajes al pueblo chileno (Vidaurreaga Manríquez, 2013, p. 62). Pero, poco después, las Fuerzas Armadas habían disuadido cualquier intento de los partidarios de Allende de intercambiar información por radio y las líneas telefónicas habían sido interrumpidas. Además, las Fuerzas Armadas cerraron los periódicos de izquierda, las estaciones de radio amigas de Allende y todas las estaciones de televisión el día del golpe militar; Canal 13 marcó una excepción importante al mantenerse al aire transmitiendo marchas militares y caricaturas de Disney para distraer al público (Vidaurreaga Manríquez, 2013, p. 195). Así, Canal 13 asumió claramente su complicidad con el golpe militar. Además, mientras la comunicación general estaba bajo control, como lo ha señalado la periodista Patricia Verdugo, las Fuerzas Armadas continuaron usando sus propias conexiones telefónicas directas, que corrían a escala nacional entre las barracas y el cuartel general militar (Verdugo, 2001).

Esto permitió a las Fuerzas Armadas presentar su propia versión saneada de los hechos y, por así decirlo, reescribir la historia de este día. A diferencia de otros momentos de la historia que se han caracterizado como una revolución mediática, como el derrocamiento del dictador rumano Nicolae Ceaușescu, durante el cual “las televisiones que conectan las salas de estar de todo el país” eran “parte del campo de lucha” (Young, 2004, p. 246), el golpe militar chileno siguió una lógica diferente, inherente al régimen autoritario del Cono Sur durante la segunda mitad del siglo XX, como ha señalado Néstor García Canclini (1987). En Chile, la finalidad del control de los medios de comunicación y de la representación de la dictadura en ellos era garantizar el éxito de la agenda política, porque este gobierno autoritario se había propuesto, igual que otros en América Latina, forjar nuevas relaciones ideológicas entre las clases sociales y construir un nuevo consenso social (García Canclini, 1987, p. 40). Así, los medios de comunicación estaban destinados a desempeñar un papel importante, aunque bien controlado. Ya desde el 11 de septiembre, los militares se apoyaron en los medios de comunicación para llegar al público chileno y mantenerlo en la oscuridad sobre lo que realmente estaba sucediendo en el país.

La noche del golpe militar se realizó una breve conferencia de prensa en presencia de muy pocos periodistas nacionales e internacionales, así como de otros representantes de los medios de comunicación, para presentar los nuevos gobernantes al público chileno. La conferencia fue precedida por la ceremonia de juramentación de los miembros de la Junta Militar, que fue emitida por las restantes estaciones de radio, transmitida en vivo por televisión y vista por miles. Para muchos contemporáneos, esta conferencia de prensa selló el capítulo del Chile socialista, mientras que para los militares fue un momento de triunfo cuando los generales anunciaron el amanecer de un “nuevo Chile” que había sido “liberado del caos” (Vidaurreaga Manríquez, 2013, pp. 196-197).

Debido a que la mayoría de los chilenos estaban muy alejados del conflicto, y no tenían una visión directa de las luchas, quedaron aislados de los eventos una vez que los militares cerraron todos los medios de comunicación. La violencia masiva con armas tuvo lugar principalmente en Valparaíso, donde la armada tomó el puerto, y en Santiago, donde el ejército y la fuerza aérea atacaron edificios gubernamentales y bombardearon barrios específicos. En todo el país, sindicalistas y periodistas fueron encarcelados tras el derrocamiento del gobierno democrático (Huneus, 2005, pp. 94-96), pero la violencia y la represión masivas solo llegarían más tarde a las provincias chilenas. Esta nueva violencia se sintió cuando, en octubre de 1973, se puso en marcha la llamada *Caravana de la Muerte* bajo el mando del general Sergio Arellano Stark, quien recorrió el país en helicóptero asesinando civiles, entre ellos muchos periodistas (Verdugo, 2001). Esto infundió miedo e inseguridad y, nuevamente, los medios nacionales no tuvieron acceso a estos hechos, los cuales se mantuvieron en secreto.

Poco después del golpe militar, la Junta estableció una estación de televisión estatal, que también resultó ser la única con cobertura nacional (Huneus, 2005, p. 114). Además, la Junta consiguió el apoyo de tres estaciones de televisión pertenecientes a universidades tras nombrar nuevos rectores e intervenir activamente en los órganos de gobierno de las instituciones académicas (Huneus, 2005, pp. 114-118). De esta manera, obtuvo mayor acceso a las salas de estar de la población chilena y, en particular, a las viviendas de la clase media que ya poseía televisores. La historiadora Heidi Tinsman descubrió que, para la década de los ochenta, el consumo de medios en Chile en general había aumentado,

ya que, por ejemplo, todos los trabajadores de la fruta tenían radios y alrededor de las tres cuartas partes podían permitirse al menos un televisor en blanco y negro de segunda mano (Tinsman, 2014, p. 78), pero en la década de los setenta era la clase media la que veía la televisión, y era la clase media a la que los militares necesitaban ganarse para poder estabilizar su régimen.

Los medios independientes habían desaparecido por completo, salvo una excepción: entre el 12 de septiembre de 1973 y 1988, solo un programa de radio titulado *Escucha Chile*, con el exiliado chileno Volodia Teitelboim al micrófono, dio voz a la oposición y permaneció en el aire a través de Radio Moscú (Teitelboim, 2001). Es difícil evaluar el impacto de este programa de radio que, aun así, brindó una visión externa del país y su situación política. Sin embargo, pasaron otros diez años después del golpe, es decir, hasta 1983, para que las estaciones de radio y los medios de comunicación adicionales entraran en funcionamiento durante la llamada *apertura*, la cual había sido un intento de apaciguar al público en tiempos de creciente presión económica. Aunque muchas de las medidas de la “apertura” se retiraron rápidamente (Lüneken Reyes, 2000), los medios de comunicación se volvieron levemente más pluralistas (Huneus, 2002, p. 534) a pesar del incesante control del gobierno militar.

Sin embargo, las leyes de censura autoritaria sobrevivieron a la dictadura y solo fueron levantadas durante los primeros años de los dos mil, lo que debería recordarnos que la vasta mayoría de las imágenes que se utilizan hoy para narrar la experiencia histórica de los hechos del 11 de septiembre de 1973 y sus secuelas fueron producidas y distribuidas por la propia dictadura militar. Estas imágenes conservan la mirada de quienes están en el poder, aunque pueden complementarse con otro material, como el metraje encontrado registrado por aficionados (González de Reufels, 2015).

3. EL GOLPE MILITAR COMO “EL OTRO 9/11”

La mediatización de la memoria histórica chilena no se ha estudiado en profundidad. Esto también se aplica a la dinámica de la mediatización profunda y sus conexiones con la tendencia reciente al uso de imágenes mediáticas en las narraciones de la historia. Pero, como ha señalado Constance Ortuzar, los ataques a las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York en 2001 ejercieron una importante influencia en las prácticas de memoria que ahora se utilizan en Chile (Ortuzar, 2013, pp. 179-181). Eclipsado por los acontecimientos de Nueva York, el golpe militar chileno también ha sido denominado “el otro 11 de septiembre” (Dorfman, Allende, Neruda, Jara y Allende, 2003). Es importante señalar que esta caracterización contiene una interesante reversión de cronologías: desde este punto de vista, el caso norteamericano se antepuso al caso chileno y estableció el ejemplo y los estándares de las prácticas de memoria, aunque los hechos chilenos habían sucedido veintiocho años antes.

De hecho, durante mucho tiempo, las fotografías y el material audiovisual del golpe militar no habían sido importantes para la memoria histórica ni para la narración de los hechos del 11 de septiembre por historiadores y otros (Ortuzar, 2013, p. 181). Las prácticas de la memoria y la escritura de la historia se habían centrado en actores históricos como Salvador Allende o Pablo Neruda, o en los miembros de la Junta, quienes continúan ocupando un espacio importante en la escritura de la historia porque los actores históricos

aún son importantes para el análisis histórico (Quezada Vergara, 2016; Kornbluh, 2004). Pero, así como la escritura de la historia ha pasado por diferentes narraciones de un gobierno autoritario, también han surgido nuevas prácticas de memoria. Las imágenes y el material audiovisual han reemplazado la tradicional “memoria oral y poética” (Ortuzar, 2013, p. 181), en particular, porque a partir de 2003, bajo la dirección del presidente chileno Ricardo Lagos, las imágenes mediáticas se volvieron centrales para la memoria histórica. Esto ocurrió cuando Chile conmemoró los primeros treinta años después del golpe militar y en un momento de la historia chilena que, en este artículo, se lee como un momento decisivo de reinterpretación del golpe militar.

Las reinterpretaciones de eventos históricos tienden a ocurrir a la luz de otros. Tal ha sido el caso de las víctimas de la guerra civil española de los años treinta, que han sido reinterpretadas y reformuladas como *los desaparecidos*. De esta forma, se establece una conexión directa con las prácticas asesinas de la guerra sucia en Argentina durante la dictadura militar y los crímenes de lesa humanidad en Chile durante el mismo período de tiempo (Elsemann, 2011). En el caso del golpe militar chileno, se produjo una importante reinterpretación y un replanteamiento del hecho a la sombra de las prácticas surgidas en torno a los atentados al World Trade Center. En primer lugar, esto ha sido así porque las características visuales de ambos eventos son notables, como han señalado estudiosos como Ortuzar: en ambos casos tenemos el humo, los aviones y la destrucción de un edificio altamente simbólico (Ortuzar, 2013, p. 180). En segundo lugar, en 2003 estas características visuales se habían convertido en el epítome, generalmente aceptado, de una gran catástrofe y en el marcador de un cambio profundo en el tiempo (Ortuzar, 2013, p. 180).

Asimismo, sostenemos que las similitudes van más allá por razones políticas y por una percepción generalizada de ambos hechos. El gobierno estadounidense tenía la intención de enfatizar que el ataque había sido un acto de terrorismo que requeriría nuevas formas de represalia. El gobierno chileno, a su vez, eligió un marco de referencia que sugería que las Fuerzas Armadas de 1973 habían actuado como terroristas. Además, en ambos casos los ataques sorprendieron al público en general y fueron seguidos por el caos y el pánico; nuevamente, los eventos de 1973 y 2001 parecen hacerse eco directamente entre sí. Un giro interesante de la memoria histórica es también el caso de las personas que murieron en los ataques contra el World Trade Center, a las que últimamente se les ha llamado *los desaparecidos*, ya que sus muertes no se pueden confirmar porque sus cuerpos están desaparecidos (Colwell-Chanthaphonh y Greenwald, 2011).

También es importante recordar el material audiovisual utilizado para documentar los atentados a las Torres Gemelas y el atentado a La Moneda, ya que ambos destacan el papel de los aficionados que registraron a los transeúntes que huían rápidamente del entorno, mientras otros se encontraban alejados del lugar. Y debido a que el mundo estaba tan “desarticulado” (Wallace, 2020) después del 11 de septiembre, como después del golpe militar de 1973, los norteamericanos, así como la mayoría de los chilenos, al principio no captaron la profundidad de los cambios que seguirían. Además, se puede afirmar que quienes habían vivido el golpe militar de 1973 estaban tan traumatizados como quienes vieron arder las Torres Gemelas (Pinchevski, 2019). Pero, lo más importante de todo puede ser este último punto que explica la creciente importancia de las imágenes y los sonidos de los atentados terroristas en Nueva York y el golpe militar en Chile: en los treinta años transcurridos entre

1973 y 2003, la importancia de los medios de comunicación había aumentado de manera significativa, la mediatización había marcado el uso de imágenes digitales y la disponibilidad de repositorios. Por lo tanto, el ritmo y el alcance de la mediatización en sí situó en el centro de atención las imágenes mediáticas del pasado.

Ciertamente, la mediatización había progresado en 1973 con la radio y la televisión, pero en la primera década de los dos mil desarrolló una dinámica diferente. La creación de la memoria histórica de los ataques terroristas en Nueva York sobre la base de material audiovisual puede considerarse en sí misma una prueba de mediatización. El Memorial y Museo del 11 de Septiembre, que está ubicado junto al memorial de la Zona Cero, abrió sus puertas al público en 2014 y fue construido al final de lo que se ha llamado “décadas de manía por los museos conmemorativos” (Sodaro, 2018, p. 143). La exposición muestra lo que significa la mediatización para la exhibición de eventos históricos que fueron eventos mediáticos y luego se musealizaron. Los eventos en Nueva York fueron seguidos in vivo por millones de personas en los medios de comunicación de todo el mundo, lo que puede explicar por qué el Memorial y Museo del 11 de Septiembre dedica mucho espacio a los sonidos e imágenes del 11 de septiembre. Estos incluyen noticias por radio, llamadas telefónicas grabadas por la policía y los bomberos, así como mensajes grabados por contestadores automáticos y videos capturados por teléfonos celulares. Todo este material audiovisual, que ya no pertenece al ámbito de los principales medios de comunicación, también representa las experiencias históricas y los recuerdos de las personas que vivieron los ataques de septiembre del 2001.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile está dedicado a la memoria de diecisiete años de dictadura militar y fue inaugurado en 2010. Antecede al museo de la Zona Cero y también centra una parte importante de su exposición en material audiovisual como fotografías y películas. Fue construido bajo grandes limitaciones de tiempo y en medio de una disputa política considerable (Sodaro, 2018, pp. 118-121), sin embargo, se terminó a tiempo, es decir, antes de que terminara la presidencia de Michelle Bachelet, quien había apoyado activamente el proyecto.

Aquí, el golpe militar está representado íntegramente por material audiovisual. Según Amy Sodaro, el visitante se introduce en “el caos del (primer) 11 de septiembre” mientras los objetos son escasos, esparcidos por una sala enteramente dedicada al golpe militar (Sodaro, 2018, p. 123). La instalación de la sala de exposiciones se centra en el golpe militar y otorga especial protagonismo a material registrado por un aficionado, quien filmó a los aviones militares chilenos que bombardeaban al Palacio de La Moneda, el cual nuevamente emerge como la víctima más visible de la violencia militar. Material fílmico notablemente similar se encuentra en el centro de la exposición relacionada con el golpe militar en el Museo Histórico Nacional, ubicado en el centro de Santiago. Aunque, ahí, el metraje encontrado del palacio presidencial envuelto en llamas se muestra, y de alguna manera se complementa, con los vasos rotos de Salvador Allende, que una mujer del barrio de La Moneda recogió y se llevó a casa. Una vez más, el cadáver del presidente está notoriamente desaparecido, pero tanto el palacio como los objetos materiales están allí para ocupar su lugar. Por cierto, en ambos museos el metraje encontrado que se muestra carece de sonido debido a la naturaleza del material super-8 utilizado para el registro, mientras que los sonidos se agregan en la narración ficticia fílmica de *Machuca*.

4. MEDIATIZACIÓN Y NARRACIÓN HISTÓRICA EN LA PELÍCULA MACHUCA

La inserción de material audiovisual de la época en películas recientes se ha convertido en una técnica y estrategia estética importante que en otros lugares hemos denominado *migración de imágenes* (González de Reufels, 2015). Las imágenes y los sonidos de los medios de comunicación de los años setenta y ochenta habían sido utilizados tradicionalmente por documentales que siguen considerándose más veraces y más cercanos a la realidad histórica que las películas, ya que utilizan “imágenes directamente de la realidad” (Barroso Peña, 2018, p. 14) que, aparentemente, permiten acceso directo a la historia. Sin embargo, esta es una de las falacias que la científica cinematográfica Gertrud Koch expuso hace algún tiempo (Koch, 2003, p. 216), porque todas las películas utilizan las mismas técnicas y son el resultado de decisiones que se tomaron durante el proceso de producción. Esto también se aplica a las imágenes de los medios que se utilizan tanto en documentales como en largometrajes.

La película *Machuca* del cineasta chileno Andrés Wood es un buen ejemplo. Esta película utiliza material audiovisual de la época en la que se ambienta para narrar la historia de ficción del escolar de 12 años, Gonzalo Infante, que vive en un Chile profundamente dividido durante los meses previos al golpe militar; él también vive los primeros días de la dictadura militar y experimenta sus profundos cambios. Wood es un cineasta de la transición chilena a la democracia que ha abordado con éxito temas históricos y cuestiones de identidad nacional. *Machuca* se estrenó solo un año después de la conmemoración de los 30 años posteriores al golpe militar y tuvo un impacto importante en la memoria colectiva: popularizó algunas de las imágenes y sonidos de la época y alcanzó a la gran audiencia. La película, caracterizada como una producción que da “testimonio de la propia experiencia del cineasta sobre el ascenso de Allende y el posterior golpe de Estado” (Pinto Veas, 2013, pp. 60-61), fue proyectada en salas de Chile y en festivales internacionales tales como Cannes y Biarritz en 2004, así como en el festival de Seattle en 2005.

En el centro de la película está un adolescente pecoso, pelirrojo y regordete que es miembro de una familia privilegiada en Santiago de Chile y asiste a una elegante escuela privada católica donde los hijos de la clase alta se codean. Es a Gonzalo Infante, su familia y amigos a quienes seguimos a lo largo de la película; como espectadores, nunca conocemos más que la figura de Gonzalo, aunque el público presente tiene el privilegio de conocer el rumbo de la historia chilena en los años setenta. En consecuencia, la película esboza un atractivo especial a partir de esta tensión entre la diferencia de conocimiento de los personajes y los espectadores. Aquí, la película sigue un patrón eficaz, como señala la científica cinematográfica Karen Lury: las figuras de niños a menudo sustituyen las preocupaciones, fantasías y temores con los que pueden estar lidiando los adultos, por lo que son el vehículo para el propósito de un adulto que cuenta una historia autobiográfica (Lury, 2010, pp. 106-109).

Además, los niños son las perfectas, aunque inocentes, víctimas y aparecen como tales en las películas sobre la guerra. Gonzalo Infante es sin duda inocente y víctima de los cambios políticos en su país. También es la figura infantil que es “vidente” y “testigo” del pasado (Wright, 2013, p. 157) mientras vive las etapas finales de la presidencia de Allende, su fin y los inicios violentos de la dictadura militar. Por lo tanto, la película nos presenta una historia de iniciación a la adultez, a la vez que narra el final del experimento

socialista chileno y sus esperanzas de encontrar una manera de superar la desigualdad social y la injusticia. La amistad con Pedro, de aspecto indígena, cuyo apellido Machuca da título a la película, hace que Gonzalo Infante cuestione a su familia y su entorno social, mientras que la amistad de los chicos también tiene la cualidad utópica de la lucha del gobierno de Allende por la igualdad; a pesar de sus diferencias sociales, Gonzalo y Pedro se vuelven cercanos. Sin embargo, al día siguiente del golpe militar, que se narra cerca del final de la película, su amistad termina abrupta y dramáticamente. Para que, por último, en el vigésimo quinto día de la dictadura militar, Gonzalo haga una declaración al negarse a escribir un examen escolar y pretender que no ha pasado nada. Su mundo se ha destrozado, aunque en apariencia siga siendo el mismo.

Puede que la película no sea parte del “cine del lado oscuro” (Chaudhuri, 2014), porque no se enfoca en el terrorismo de Estado *per se*, aunque sí se presenta la intimidación, la represión, la violencia masiva e incluso la muerte. El lado oscuro que se evoca consiste en las limitaciones cotidianas de vivir tras un régimen autoritario y en la forma en que la dictadura militar se impregna en todos los aspectos de la vida. Además, la realidad de un Chile en conflicto entra en la vida de Gonzalo a través de sus relaciones con otras personas, como su padre, su madre y el amante de derecha de esta, los chicos del colegio, y a través de los medios de comunicación contemporáneos, con imágenes y sonidos potentes que la película captura y al mismo tiempo muestra a los espectadores. Entonces, de muchas maneras, Gonzalo ayuda a los espectadores a recuperar la memoria histórica, en particular, en un contexto donde los recuerdos potentes del pasado han sido silenciados, mientras que otros han sido enterrados como imágenes mediáticas de archivo.

Estas imágenes y sonidos mediáticos ingresan a la película principalmente a través de escenas en las que Gonzalo y su familia consumen los medios de su época; leen revistas y cómics, escuchan la radio y miran televisión. Gonzalo es un ávido lector del cómic *El llanero solitario*, que narra la amistad entre un guardabosque y un nativo americano y prepara a los espectadores para otra muy improbable amistad, esta vez entre Gonzalo Infante y Pedro Machuca. Y vislumbramos la televisión chilena antes del golpe, cuando la familia está sentada en la sala de estar discutiendo la política cotidiana. Por ejemplo, el televisor está encendido, aunque nadie parece prestar mucha atención, a excepción de Gonzalo, que sigue las imágenes de la visita de Salvador Allende a Moscú que parpadean en la pantalla del televisor en blanco y negro. El hecho de que la familia Infante sea propietaria de un televisor los marca como parte de una clase media privilegiada, y el acceso a la representación visual de la década de 1970 también permite experimentarlo a los espectadores y recuperar, así, una importante memoria histórica visual.

Los hechos del 11 de septiembre, entonces, se narran con una combinación de nuevo material fílmico e imágenes mediáticas de la época. Se ve a Gonzalo de pie en el techo de su casa, cuando por primera vez escucha, y luego ve, un avión militar que vuela sobre los techos de Santiago. Una vez más, el avión es un indicador de desastre inminente, aunque algunos vecinos le agitan con entusiasmo una bandera. Cuando volvemos a encontrarnos con el niño, él está en la casa, mientras camina hacia la sala de estar para reunirse con su hermana y la empleada de la familia. Este es el momento en que los televidentes tienen la oportunidad de ver las imágenes de la televisión estatal chilena, los soldados, el humo, y, también, de escuchar el ruido de la batalla en el centro de la ciudad. En una de las escenas hay soldados, de pie frente al Palacio de La Moneda, que sostienen el fusil de

Allende y leen el supuesto grabado del arma que revela que fue un regalo de Fidel Castro a Salvador Allende. Si bien es una reminiscencia de una visita de Estado, que fue muy impopular y dejó desconcertados a los conservadores chilenos, la escena también alude a la muerte de Allende y, más precisamente, a su suicidio el 11 de septiembre.

Es destacable que Wood opte por mostrar una escena que se refiere a Allende, quien ya no está vivo, y contiene referencias a la batalla, pero se abstenga de mostrar las imágenes conocidas de La Moneda envuelta en humo, o la rueda de prensa, o cualquier otro material más conocido que las Fuerzas Armadas decidieron difundir en la televisión nacional la noche del golpe militar. El cineasta evade, así, el momento más evidente de autopromoción de la Junta, pero inscribe, sin embargo, esta parte de la película en el contexto audiovisual de las imágenes mediáticas de la época: cuando Gonzalo se muestra en bicicleta pasando a niños pequeños que juegan con sus pequeñas pistolas de plástico, y pretenden dispararle, se están evocando las imágenes mostradas en la televisión chilena que no estaban incluidas en la película. Aquí, la narrativa de ficción y las imágenes de los medios se complementan claramente.

Las imágenes mediáticas de este largometraje confrontan a los espectadores con la realidad de los últimos meses de la presidencia de Allende y el inicio de la dictadura, mientras que, al menos a segunda vista, estas imágenes también señalan sus limitaciones: soldados que controlan espacios públicos y muestran sus armas, así como generales que se dirigen a la población, fueron documentados por la televisión de la dictadura militar, pero muchos otros aspectos del 11 de septiembre no fueron abordados en los medios de comunicación. Tales fueron, por ejemplo, la traumática experiencia del propio golpe militar, el bombardeo a los barrios pobres y los numerosos secuestros que tuvieron lugar ese mismo día.

La censura aseguró que la represión política se amplificara para abarcar todos los aspectos de la vida e imponer efectivamente el nuevo orden (Donoso Fritz, 2019, pp. 41-42). Pero la película *Machuca* brinda a sus espectadores un sentido de las realidades ocultas de la dictadura que recién comienza a desarrollarse al comentar las imágenes de los medios y el material audiovisual de la época y complementarlo con una narración fílmica de ficción. Cuando Gonzalo observa a los niños rusos interpretar folclore para entretener al presidente de Chile, Allende, durante su visita de Estado a Moscú, él también está interpretando un papel, el de no dejar que nadie de la familia sepa que él está al tanto de la relación extramarital de su madre. Esta ruptura de lealtad y confianza agrega malestar a la escena y un sentido de realidad oculta que caracteriza la realidad fílmica de la familia Infante y la realidad política de Chile en 1973. El uso de imágenes mediáticas contemporáneas, además, tuvo un efecto duradero en la estética de la película, que también impactó las expectativas de los espectadores chilenos sobre cómo se debe narrar la historia en la pantalla; expectativas que cumplió el mismo Andrés Wood cuando produjo la miniserie *Los 80* (2008-2014) para la televisión chilena, continuando esta técnica de narrar la historia chilena y construir memoria histórica a través de una combinación de narración ficticia y material audiovisual extraído de la televisión nacional.

El resultado es una mirada simpática y, en cierto modo, nostálgica que evita temas duros y abiertamente conflictivos de la historia chilena durante una década decisiva. La serie sigue, una vez más, a una familia y amigos para rastrear la experiencia del chileno común a través de lo que vieron en la televisión, brindando, así, una visión de la época que está muy arraigada en los medios contemporáneos controlados por el Estado. El uso de

material audiovisual de la época se convierte en una característica recurrente de Wood para narrar la historia en el cine. Técnica que también puede dar lugar a una mirada retrospectiva de la historia mucho más terrible y violenta, evidente en la miniserie *Ecos del desierto* (2013), que se filmó para conmemorar los 40 años del golpe militar. Esta serie hace críticas en diversas instancias a la televisión y medios de comunicación durante y después del 11 de septiembre de 1973; lo más impresionante de esto es que se muestran nuevamente estas imágenes por televisión, pero esta vez en un programa televisivo, producido y transmitido por televisión, de un Chile que logró la transición a la democracia.

5. CONCLUSIÓN

El golpe militar ocurrido el 11 de septiembre de 1973 fue también un golpe a los medios chilenos. Las Fuerzas Armadas tomaron el control y optaron por difundir solo unas pocas imágenes a escala nacional, como las del juramento de la Junta y la rueda de prensa que tuvo lugar la misma noche del violento derrocamiento a un gobierno democráticamente elegido. Por lo tanto, durante mucho tiempo, las prácticas de memoria chilena no evolucionaron en torno a los medios y las imágenes que producían, ya que estaban manchadas por las circunstancias en las que se habían producido y, al mismo tiempo, conservaban la mirada de quienes habían organizado y comandado el golpe militar. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago y el Museo Histórico Nacional solo recurrieron al uso de material audiovisual en sus exposiciones a partir de 2003 e intencionalmente solo utilizaron las imágenes encontradas de aficionados que vivían cerca del palacio presidencial, cuyos herederos habían donado. La identidad del material, hasta ahora desconocido, hacía que fuera seguro utilizarlo en una instalación que iba a exhibir el bombardeo de La Moneda, que marcó el inicio de la dictadura militar. Es notable cómo la memoria histórica ahora es evocada principalmente por el uso de imágenes mediáticas y muy centrada en el palacio presidencial, que en el pasado jugó un papel importante, aunque menos destacado, en la memoria histórica chilena del golpe militar.

Este cambio en las prácticas de la memoria histórica se debe, principalmente, a la presente etapa del proceso de mediatización en Chile, mientras que también es el resultado de una reevaluación del golpe militar a la luz de otros hechos históricos, en particular los del 9/11. Esta reevaluación llevó a una revisión de los modos de narración de la historia que apunta claramente a la importancia de la forma en que se narran los atentados terroristas al World Trade Center de Nueva York. Cuando dos aviones chocaron y destruyeron las Torres Gemelas, la mediatización había entrado en la etapa de digitalización en la mayor parte del mundo y el material audiovisual adquirió, así, una nueva cualidad. En la era de la “mediatización profunda”, los medios de comunicación se han convertido en lo que Couldry y Hepp (2017, p. 7) han llamado los “bloques de construcción” que construyen nuestro sentido de la realidad social. Y esto explica por qué la memoria del 11 de septiembre, fecha que puede considerarse un evento mediático, está moldeada por imágenes, material audiovisual y sonoro de los medios contemporáneos. En general, como se sostiene en este artículo, esto también es válido para la memoria histórica y la forma en que está construida.

La mediatización profunda se ha puesto al día con los acontecimientos que ocurrieron antes de que este proceso hubiera progresado hasta su actual, aunque provisional, punto de culminación. Es importante señalar que la mediatización, por lo tanto, obviamente

también funciona al revés e incluye hechos históricos que sucedieron antes de este proceso; esto explica por qué un museo sobre la historia de la dictadura militar chilena, que abrió sus puertas en 2010, narraría los hechos del 11 de septiembre de 1973 principalmente a través de imágenes mediáticas. La única condición para esta mediatización retroactiva parece ser la existencia de material audiovisual que permita una mediatización tardía, lo cual también significa que la mayor parte de la historia del siglo xx se verá afectada por este proceso. Y donde tales imágenes mediáticas no están disponibles, los largometrajes modernos han proporcionado, por ejemplo, el material audiovisual que nosotros, como individuos, ahora estamos esperando, sabiendo bien que estas no son imágenes de esos tiempos y que estas nuevas imágenes desdibujan los diferentes modos de narración de la historia.

Incluso los largometrajes que construyen su propia realidad ficticia y proporcionan imágenes poderosas han aprovechado la mediatización utilizando material audiovisual del período que representan. En 2004, Andrés Wood utilizó escenas que mostraban personajes de películas viendo televisión y convirtió, así, a los televisores en importantes artilugios que permitieron al cineasta insertar estas imágenes mediáticas en su película. Hizo uso de esta técnica nuevamente en producciones posteriores como *Los 80* y en *Ecos del desierto*, donde aportó diferentes efectos estéticos y narrativos. Dejó, de forma permanente, al pasado y al presente perfectamente conectados entre sí a través de los medios.

Tanto la narración fílmica reciente sobre el pasado como las exposiciones en los principales museos históricos de Santiago de Chile nos muestran el impacto de la mediatización y su importancia para la memoria histórica. En tiempos de mediatización, las imágenes mediáticas reclaman un papel central en las narraciones de la historia reciente de Chile, porque se han vuelto muy importantes para la comprensión del presente y muy poderosas en la construcción de la realidad inmediata. Así, el presente alcanza al pasado a través de los medios de comunicación y del proceso de mediatización, y, si bien cambia la memoria histórica del 11 de septiembre de 1973, en el sentido de que ahora desarrolla un imaginario que traza una línea directa con otros acontecimientos históricos, también cambia la forma en que esperamos que se presente la historia. Pero, para que el golpe militar no sea recordado simplemente como el “otro 11 de septiembre”, su representación deberá basarse en otro material más violento y polémico que el del palacio presidencial en llamas. Sin embargo, esto no parece factible, por el momento, en un país profundamente dividido en el que el recuerdo del golpe militar sigue siendo altamente controvertido.

NOTAS

* Traducido del inglés por Rubén Dittus (Universidad Central de Chile).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROSO PEÑA, G. (2018). *La dictadura de Pinochet a través del cine documental, 1973-2014*. Madrid: Librería UNED.
- CALHOUN, C. (2013). The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis-) Order. En D. Fassin y M. Pandolfi (Eds.), *Contemporary States of Emergency. The Politics of Humanitarian Interventions* (pp. 29-58). Nueva York: Zone Books.
- CHAUDHURI, S. (2014). *Cinema of the Dark Side. Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*. Edinburgh University Press.
- COLWELL-CHANATHAPHONH, C. Y GREENWALD, A. M. (2011). ‘The Disappeared’: Power over the

- Dead in the Aftermath of 9/11. *Anthropology Today*, 27(3), 5-11.
- COULDRY, N. Y HEPP, A. (2017). *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge: Polity.
- DONOSO FRITZ, K. E. (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones UAH.
- DORFMAN, A., ALLENDE, S., NERUDA, P., JARA, J. Y ALLENDE, B. (2003). *Chile. The Other September 11*. Melbourne - Nueva York: Ocean Press.
- ELSEMANN, N. (2011). *Umkämpfte Erinnerungen. Die Bedeutung lateinamerikanischer Erfahrungen für die spanische Geschichtspolitik nach Franco*. Fráncfort del Meno: Campus.
- GARCÍA CANCLINI, N. (Ed.). (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- GONZÁLEZ DE REUFELS, D. (2015). Bildmigration und Geschichte. Das Ende der chilenischen Militärdiktatur in Pablo Larraíns No! En D. González de Reufels, R. Greiner y W. Pauleit (Eds.), *Film und Geschichte. Die Erfahrung und Produktion von Geschichte durch Bewegtbild und Ton* (pp. 77-88). Berlín: Bertz & Fischer.
- GONZÁLEZ DE REUFELS, D. (2020). Health, Education and General Conscription: Chilean Social Policy and the Military in the Second Half of the Nineteenth and Early twentieth Century. *Historical Social Research*, 45(2), 114-142. doi: 10.12759/hsr.45.2020.2.114-142
- GUERRERO, M. A. Y MÁRQUEZ-RAMÍREZ, M. (Eds.). (2014). *Media Systems and Communication Policies in Latin America*. Houndsmills - Basingstoke - Nueva York: Palgrave Macmillan.
- HEPP, A. (2020). *Deep Mediatization*. Abingdon: Routledge.
- HUNEEUS, C. (2005). *EL RÉGIMEN DE PINOCHET*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- KOCH, G. (2003). Nachstellungen. Film und historischer Moment. En E. Hohenberger y J. Keilbach (Eds.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte* (pp. 216-230). Berlín: Vorwerk 8.
- KORNBLUH, P. (2004). *The Pinochet File. A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability*. Nueva York: New Press.
- LÜNECKEN REYES, G. A. (2000). *Violencia política. La violencia política en Chile. 1983-1986*. Santiago de Chile: Arzobispado de Santiago/Fundación, Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.
- LURY, K. (2010). *The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales*. Londres: Tauris.
- ORTUZAR, C. (2013). Visualizing “the Other 9/11”: Memory of the Chilean Coup. En C. Delage y P. Goodrich (Eds.), *The Scene of the Mass Crime. History, Film, and International Tribunals* (pp. 179-186). Abingdon - Nueva York: Routledge.
- PINTO VEAS, I. (2013). Andrés Wood. En I. Maurer Queipo (Ed.), *Directory of World Cinema: Latin America* (pp. 60-61). Chicago: Intellect.
- QUEZADA VERGARA, A. (2016). *Pablo Neruda y Salvador Allende. Una amistad, una historia*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- RINKE, S. (2007). *Kleine Geschichte Chiles*. Múnich: Beck Verlag.
- ROBERTS, K. M. (1998). *Deepening Democracy? The Modern Left and Social Movements in Chile and Peru*. Stanford University Press.
- RONIGER, L. Y SZNAJDER, M. (1999). *The Legacy of Human Rights Violation in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay*. Nueva York: Oxford University Press.
- SAN MARTÍN, M. V. (2012). *In their Memory: Human Rights Violations in Chile, 1973-1990*. Washington, D.C.: Autor.
- SODARO, A. (2018). *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press.
- SORENSEN, K. (2009). *Media, Memory and Human Rights in Chile*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- TEITELBOIM, V. (2001). *Noches de radio. Escucha Chile*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- TINSMAN, H. (2014). *Buying into the Regime. Grapes and Consumption in Cold War Chile and the United States*. Durham: Duke University Press.
- VERDUGO, P. (2001). *Los zarpazos del puma. La caravana de la muerte*. Santiago de Chile: Ediciones Chile América.

- VIDAURRÁZAGA MANRÍQUEZ, I. (2013). *Martes once. La primera resistencia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- WALLACE, J. (2020). *Tragedy Since 9/11. Reading A World Out of Joint*. Londres - Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- WRIGHT, S. (2013). *The Child in Spanish Cinema*. Manchester University Press.
- WRIGHT, T. C. (2007). *State Terrorism in Latin America. Chile, Argentina and International Human Rights*. Nueva York: Rowman & Littlefield.
- YOUNG, B. (2004). On Media and Democratic Politics. Videograms of a Revolution. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (pp. 245-260). Amsterdam University Press.

Relatos híbridos o *transmedia storytelling*: el caso de *Policía del Karma**

Hybrid stories or transmedia storytelling: the case of the *karma police*

RUBÉN DITTUS

(pág 181 - pág 190)

RESUMEN. La *narrativa transmedia* se ha definido como un tipo de relato en el que la historia se desarrolla a través de múltiples medios y plataformas de comunicación y en el que una parte de los consumidores juega un papel activo tanto en su creación como en sus formas de expansión. El término fue acuñado en 2003 por Henry Jenkins, quien reconoció algo que ya se estaba manifestando en la industria creativa y proyectó en el futuro lo que sucedería en el área de las comunicaciones. Bajo esta premisa, en el presente trabajo se busca exponer la evolución de la narrativa transmedia en Chile a través de un caso en el que, aparentemente, la figura del guionista tradicional quedó en el pasado: *Policía del Karma* (Baradit y Cáceres, 2011). Se trata de una novela gráfica en gran formato que se complementó con un tráiler oficial, una serie de microdocumentales falsos, una banda sonora y un futuro proyecto de serie de televisión. La estrategia narrativa utilizada se analizará siguiendo el modelo de diez dimensiones propuesto por Renira Gambarato (2013), con indicadores específicos para analizar narrativas transmedia. **Palabras clave:** narrativa transmedia, audiencias, guion, convergencia de medios, marketing.

ABSTRACT. “Transmedia Storytelling” have been defined as a type of story where history unfolds through multiple media and communication platforms, and in which a part of consumers plays an active role both in its creation and in the forms of expansion. The term was coined in 2003 by Henry Jenkins, recognizing something that was already manifesting in the creative industry and projecting in the future what would happen in the communications area. Under this premise, the present work seeks to expose the evolution of transmedia storytelling in Chile through a case in which apparently the figure of the traditional screenwriter was in the past: “Karma Police” (2011). It is a graphic novel in large format, which was complemented by an official trailer, a series of fake micro documentaries, a soundtrack, and a future TV series. The narrative strategy used will be analyzed following the ten-dimensional model proposed by Renira Gambarato (2013), with specific indicators to analyze transmedia narratives.

Keywords: Transmedia Narrative. Audiences. Script. Convergence. Marketing.

RUBÉN DITTUS es profesor investigador en la Universidad Central de Chile y editor de la *Revista Chilena de Semiótica*. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona y máster en Guion Audiovisual por la Universidad Finis Terrae. Entre sus publicaciones científicas destacan *El ojo semiótico* y *Semiótica del cine documental*. Ha incursionado en la narrativa de ficción con la novela *El mural de los cerdos* y con los cómics *Programa Mercurio* (episodios 1 y 2) y *La batalla de Clo*. Correo electrónico: <dittus.films@gmail.com>.

FECHA DE RECEPCIÓN: 18/2/21

FECHA DE APROBACIÓN: 10/6/21

Atribución-NoComercial-CompartirIgual
CC BY-NC-SA

