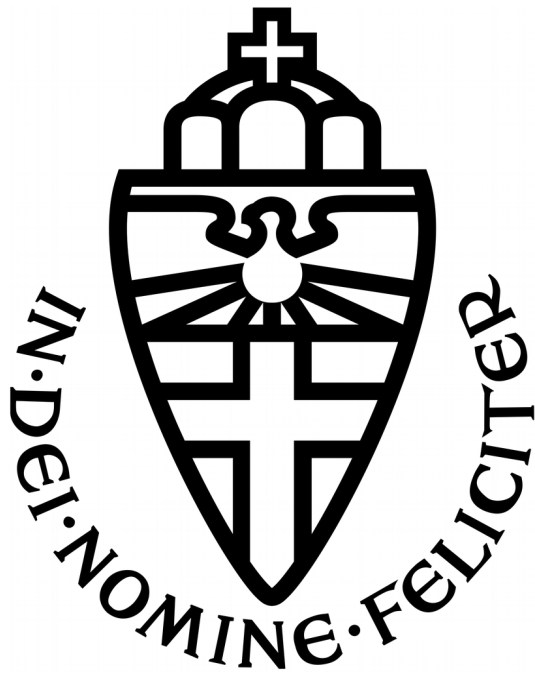


¿Perdón o reconciliación?

***El Color del Camaleón* o la reconstrucción de la zona gris
de la historia chilena reciente**



Cathalijne Fernhout (4587618) | Tesina | Junio de 2018
Directora: Dr. B. Adriaensen | Codirectora: M. La Haije
Lenguas y Culturas Románicas | Radboud University Nijmegen

Índice

Abstract.....	5
Introducción.....	7
1. Evolución general del género documental en Chile desde 1973.....	11
1.1. Del cine de la dictadura al cine de la transición.....	11
1.2. La clasificación de Nichols: hacia la modalidad performativa.....	12
1.3. Una categoría aparte: ¿cine de perpetradores o cine de zona gris?.....	14
2. La representación de la figura del padre: el problema de la victimización.....	17
2.1. El gran incógnito.....	17
2.2. Hacia la victimización de la figura paterna.....	18
2.3. ¿Una zona gris aclarada?.....	21
3. La cuestión ética: relato de los cómplices y relato de las víctimas.....	23
3.1. La prominencia del relato del padre.....	23
3.2. La omisión del relato de las víctimas.....	25
3.3. Perdón y reconciliación: ¿un capítulo cerrado?.....	26
Conclusión.....	29
Bibliografía.....	31

Abstract

Vergiffenis of verzoening?

***El Color del Camaleón* of de reconstructie van de grijze zone van de recente Chileense geschiedenis**

Begin eenentwintigste eeuw is in Chili een nieuwe generatie documentairemakers ontstaan die hun werken wijden aan onderwerpen waar het officiële discours, gericht op consensus en vergetelheid, geen ruimte voor had gelaten: de representatie van de levens van de duizenden mensen die geleden hebben onder de dictatuur van Pinochet (1973-1990). Onder deze nieuwe generatie bevindt zich ook de jonge Belgisch-Chileense filmmaker Andrés Lübbert, die in zijn recentste documentaire *El Color del Camaleón* (2017) het tumultueuze verleden van zijn vader, een mogelijke ex-agent van de Chileense inlichtingendienst, probeert te reconstrueren. *El Color del Camaleón* is een van de eerste Chileense documentaires die het gevoelige onderwerp van de daders en medeplichtigen van de Chileense dictatuur aansnijdt vanuit een eerste persoon perspectief. Dit werkstuk streeft ernaar te kijken hoe de relatie tussen slachtoffer en dader precies wordt weergegeven in *El Color del Camaleón*. Hierbij zal allereerst worden uitgegaan van de theorie van Nichols (2001) over de verschillende modaliteiten van representatie in documentaires, om zodoende de algemene ontwikkeling van de Chileense filmkunst sinds 1973 vast te stellen. Vervolgens zal door middel van een filmnarratologische analyse worden ingegaan op de geselecteerde documentaire, en dan in het bijzonder op de representatie van de vaderfiguur en van de grijze zone van de dictatuur door de filmmaker. Ten slotte zal gekeken worden naar de rol die het verhaal van de vader en de slachtoffers van de dictatuur spelen in de documentaire, en naar de ethische vragen die deze verhalen noodzakelijkerwijs met zich mee brengen. Dit werkstuk streeft er uiteindelijk naar om aan te tonen dat de documentaire de verdienste heeft niet toe te geven aan een systematische en categorieke veroordeling van de medeplichtigen, maar daarentegen juist een genuanceerd perspectief aanneemt. Tegelijkertijd dragen de beslissingen van de filmmaker en de prominente plaats van het verhaal van de vader bij aan de victimisatie van de hoofdpersoon, terwijl het verhaal van de onbetwiste slachtoffers nagenoeg in het ongewisse blijft. Hierdoor slaagt de documentaire er niet in om alle subtiliteiten van de grijze zone te doorgronden.

Sleutelwoorden: Chileense dictatuur, daders, documentaire, *El Color del Camaleón*, grijze zone, medeplichtigen, modaliteiten van representatie.

Introducción

“Si niegas tu pasado, tu presente es falso, no existe.” Con estas palabras, el director del documental *El Color del Camaleón* (2017) hace salir a la luz uno de los problemas más cruciales del pasado reciente chileno. En 1990, tras diecisiete años de dictadura, Chile recobró la libertad y se inauguró un nuevo capítulo en la historia del país, comúnmente conocido como la transición. No obstante, la entrega del último aliento de la dictadura no significó el final de la influencia pinochetista en el seno de la sociedad. El nuevo gobierno de centro-izquierda, llegado a La Moneda bajo el nombre de Concertación, tuvo que enfrentarse desde el principio a una serie de problemas heredados de su antecesor: la gran polarización de la población, una sociedad altamente desigual y el tema de la justicia pendiente, por solo mencionar algunos de ellos. El nuevo orden imperante optó por una política de consenso, lo que en opinión de varios autores como Moulán (1997) significó no solo mantener enclaves pinochetistas como la Constitución de 1980 y la economía neoliberal, sino también una estrategia oficial de blanqueo y desmemoria.

En este contexto de olvido y silencio deliberado, el mundo del arte se preocupó por exponer la parte de la historia ignorada por el discurso oficial: el sufrimiento y el horror de los años de la dictadura y la trayectoria de los miles de chilenos que se esforzaron por lidiar al cotidiano con el difícil contexto que les tocó vivir. El campo artístico puso en escena estas historias de múltiples maneras diferentes, desde novelas hasta películas, sin olvidar las artes plásticas, el teatro, la poesía... De este modo, el arte se erigió como un verdadero contrapeso al relato oficial de la posdictadura, ofreciendo discursos alternativos y participando en la canalización de los traumas de una sociedad marcada por las huellas del pasado (Martínez, 2013).

Dentro de este proceso, el papel del cine documental no fue desdeñable. Considerado durante muchos años como un género menor en comparación con el cine de ficción, el documental solo empieza a ganar prestigio en América Latina en las últimas décadas, bajo la influencia de una serie de factores, como la aparición de nuevas formaciones universitarias y escuelas, la creación de festivales documentales prestigiosos y las amplias posibilidades de difusión generadas por las nuevas tecnologías. La importancia del documental es hoy en día un hecho generalmente reconocido, dada su capacidad para explorar hechos reales y servir como catalizador de problemas sociales (Lelong, 2017).

Las evoluciones experimentadas recientemente por el cine documental latinoamericano han despertado también mayor interés en el campo académico (Johansson & Vergara, 2014; Mouesca, 2005; Ramírez, 2010). Quedan no obstante muchos aspectos por investigar debido al carácter dinámico del género documental. Bajo el impulso de una generación de documentalistas deseosos de reflejar la complejidad del pasado tumultuoso, el corpus sigue extendiéndose y nuevas evoluciones se producen, que a su vez dan cuenta de los cambios que se producen dentro

de las sociedades latinoamericanas. Resulta entonces esencial analizar estas nuevas tendencias y su valor para la sociedad como conjunto.

En Chile, varias generaciones de documentalistas se sucedieron tras la cámara para recordar los sucesos de la dictadura y su inmediata posteridad. Entre ellos, cabe destacar la obra del joven director belga-chileno Andrés Lübbert. A pesar de que éste nunca vivió el conflicto chileno en persona, el tema de la dictadura tuvo indirectamente una profunda influencia en su vida, lo que le condujo a realizar *El Color del Camaleón*. Este documental fue pre-estrenado en marzo de 2017 y estrenado en salas en Chile en septiembre del mismo año. Precedido por una serie de producciones cinematográficas sobre migraciones, derechos humanos e interculturalidad, *El Color del Camaleón* representa la pieza final de un largo proceso de búsqueda del padre y de la identidad personal por parte del director. Andrés estaba siempre en el supuesto de que su padre, Jorge Lübbert, era uno de los exiliados chilenos que se refugiaron en Europa para huir de la dictadura chilena. No obstante, una serie de indicios le hace comprender que la historia de su padre es diferente. Empieza entonces una larga búsqueda para descubrir la identidad real del padre, un viaje que le lleva de Bruselas a Berlín, y de Berlín a Santiago. Al realizar en sentido opuesto el mismo trayecto que efectuó su padre cuarenta años atrás, se van ordenando las piezas de un rompecabezas gigante. Con la cámara y el espectador como testigos, Andrés va descubriendo la historia de su padre. Jorge tenía 21 años y trabajaba en las telecomunicaciones cuando fue reclutado por los servicios secretos de la dictadura, la DINA, para convertirse en agente del régimen chileno. Sometido a un proceso de deshumanización extremadamente sofisticado, destinado a obtener la insensibilidad y el sometimiento total, solo logró escaparse después de varios años. Jorge empezó una nueva vida en Alemania y después en Bélgica, pero nunca olvidaría este episodio que le marcaría de por vida.

El documental realizado por su hijo rescata una parte desconocida de la historia familiar, pero que resulta también significativa para la memoria colectiva. En efecto, al abordar la cuestión de las responsabilidades individuales y colectivas en el régimen de Pinochet, el *Color del Camaleón* toca una vena sensible. El tema de la dictadura dividió y sigue dividiendo profundamente a los chilenos, y esta división se refleja en la recepción recibida por la película. A pesar de que generó una crítica esencialmente positiva en Chile, con una participación en unos veinte festivales internacionales y la obtención de tres premios importantes,¹ tampoco faltaron las voces críticas que, entre negación y acusación, cuestionaron el discurso establecido por el documental. Una de estas voces pertenece a Cocker (2017), periodista de *Santiago Times*, quien, sin desmentir lo ocurrido durante la dictadura, señala el peligro de hacer generalizaciones. En su opinión, habría que abstenerse de asociar mecánicamente pasado con presente, de confundir los valores de la institución militar en su conjunto con aquellos defendidos por determinados militares

1 Mejor Director Chileno y Premio del Público en el Santiago International Film Festival (2017) y Mención Especial en el DOK.fest de München (2017).

durante el corto intervalo de veinte años que representó la dictadura, tal como parece ocurrir en el documental de Andrés. Al otro lado del espectro se encuentra el reseñista de *El Mercurio*, Cavallo, quien considera al contrario que Andrés no va suficientemente lejos en el desvelamiento de las responsabilidades implicadas. Según él, el documental cae en la trampa de la victimización de la figura paterna, perdiéndose de este modo “la oportunidad de entrar en algunas de las preguntas más novedosas e inquietantes, como [...] la enorme extensión del colaboracionismo en los aparatos secretos del régimen militar” (Cavallo, 2017). Estaríamos ante un documental que deja al espectador con el sentimiento amargo de oportunidad perdida, de historia inconclusa.

Entonces, ¿cuándo se dice demasiado y cuándo demasiado poco? ¿Cómo evitar herir las sensibilidades sin silenciar los errores del pasado? ¿Cómo abordar un tema tan delicado como la zona gris de la historia reciente? *El Color del Camaleón* intenta explorar estas interrogantes; exploración que conviene ser analizada más de cerca. La pregunta planteada en esta investigación será entonces la siguiente: ¿cómo se aborda la ambigua relación entre víctima y victimario en *El Color del Camaleón*?

Para dar respuesta a esta pregunta, esbozaremos en un primer capítulo la evolución general del cine documental chileno desde 1973. Cierta conocimiento previo de la historia del género resulta en efecto fundamental para poder entender adecuadamente las particularidades de los documentales contemporáneos. La subpregunta abordada en esta primera parte será la siguiente: ¿cuáles son las evoluciones más importantes del cine documental chileno reciente? Se tomará el año 1973 como punto de inicio de esta contextualización histórica. Este año, clave en la historia chilena en razón de la realización del golpe de Estado y el inicio de la dictadura, marca también una evolución en la historia del documental, que, impulsado por el nuevo contexto, cambia de temáticas, perspectivas y objetivos. Se estudiarán las características de esta evolución apoyándose en la clasificación de las modalidades de representación de Nichols (2001).

Una vez establecida esta contextualización, se pasará en el segundo capítulo al análisis del mismo documental seleccionado. Más concretamente, se procederá a un análisis de narratología cinematográfica con el fin de identificar las técnicas empleadas en el documental para evidenciar el ambiguo papel de Jorge Lübbert durante el régimen militar, prestando especial atención a la tendencia a la victimización. ¿Qué lugar atribuye el documentalista a su padre dentro del espectro de responsabilidades de la dictadura?

Para terminar, en el tercer capítulo se introducirán algunas de las cuestiones éticas suscitadas por el documental. En efecto, el planteamiento de un tema tan delicado como la zona gris de la dictadura chilena genera necesariamente preguntas en torno a asuntos como la verdad, el perdón, la impunidad y el respeto hacia las víctimas. Se analizará la manera en que la película afronta estas problemáticas y también se prestará atención a aquellos elementos que no menciona. ¿Qué papel desempeña el relato de las víctimas y de los cómplices en el documental?

1. Evolución general del género documental en Chile desde 1973

1.1. Del cine de la dictadura al cine de la transición

El 11 de septiembre de 1973 las fuerzas armadas tomaron el poder en Chile, provocando un impacto significativo no solo en la sociedad chilena, sino también en el mundo artístico. A partir de este momento, varias producciones cinematográficas se dedicaron, con distintos grados de explicitud, bien a elogiar, bien a criticar el nuevo régimen. En la primera categoría figuran los documentales que fueron realizados por encargo de la junta militar y que estaban destinados a establecer un discurso oficial sobre los eventos ocurridos en Chile. Frecuentemente dejadas de lado al momento de discutir la historia del género documental, estas obras forman no obstante una parte importante del legado cinematográfico chileno. Uno de los pocos documentales de esta época que se ha logrado rescatar es *Chile... y su verdad* (1977) de Aliro Rojas Beals. Esta película, con una clara postura ideológica, tiene como propósito desvelar lo que se consideraban 'errores' cometidos por el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973).

En el extremo opuesto del espectro se encontraban las obras de denuncia, que propusieron una mirada crítica sobre las evoluciones políticas y alzaron la voz para denunciar los abusos del nuevo régimen. Numerosos documentalistas chilenos sufrieron las consecuencias de la censura y represión militar y se vieron forzados a trabajar en la clandestinidad. Muchos eligieron operar desde y para el exterior, con el fin de sensibilizar a la opinión pública internacional acerca del caso chileno. Es solo a partir de 1978 que el mundo artístico pudo realmente empezar a reconstruirse gracias al impulso del cine comercial y a una represión militar que se hizo más selectiva. Algunos cineastas retornaron a su país para filmar, antes de volver eventualmente al extranjero. Sin duda, el artista más destacado de esta generación fue Patricio Guzmán. En 1972, este cineasta emprendió la realización de *La batalla de Chile*, una trilogía documental de gran valor histórico y artístico sobre la presidencia de Salvador Allende, cuyo rodaje se prolongaría hasta el mismo 11 de septiembre de 1973, convirtiéndose de esta manera en testimonio directo de los acontecimientos. Sin embargo, Guzmán no fue el único en denunciar los abusos de la dictadura. También se puede mencionar los nombres de documentalistas como Miguel Littín, y de colectivos como Cine-ojo, que se comprometieron activamente para cuestionar la legitimidad de la junta militar (Barroso Peña, 2015; Mouesca, 2005).

Por muy diferentes que sean en el plano ideológico, las dos categorías de documentales anteriormente mencionadas comparten una serie de características. Ambas se caracterizan por su alto grado de compromiso y su fuerte contenido político. En el contexto polarizado de los años 70, resultó inevitable para los artistas tomar posición. De esta manera, se constituyó una dicotomía entre los allendistas y los pinochetistas, donde la noción de 'culpable' y de 'aliado' constituían dos

conceptos claramente delimitados e identificados, pero de significado radicalmente diferente para ambos campos (Bello, 2011).

Todos los cineastas eran además fuertemente conscientes de ser testigos de una coyuntura histórica crucial. Sus obras tienen una clara vocación testimonial, con imágenes captadas en vivo y en plena efervescencia, como si de reportajes periodísticos se tratara. No obstante, se distinguen de estos últimos por la atención prestada al montaje y a la trama. Una escena recurrente en muchas obras es la imagen icónica de La Moneda en llamas, eventualmente acompañada de una banda sonora de carácter dramático o glorioso. El cine de los años 70 es, en palabras de Bello (2011), "un cine del gran gesto". Las películas consisten en narraciones épicas, que se interesan por representar la Historia con mayúsculas (Barroso Peña, 2015; Bello, 2011).

Esta situación va a cambiar con el final de la dictadura. En efecto, debido a los profundos cambios políticos y socio-culturales, y aunque los temas siguen siendo frecuentemente relacionados con la dictadura y sus consecuencias directas, la mirada del documentalista ya no es la misma (Mouesca, 2005; Ramírez, 2010). Los nuevos documentales ya no son el testimonio directo de los eventos, sino proponen una mirada retrospectiva para reflexionar sobre la memoria y las secuelas de la dictadura. Los documentales de la transición, como por ejemplo *Chile, la memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán y *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno, tienen por consiguiente una fuerte función memorística (Barroso Peña, 2015).

Por otra parte, se puede observar una creciente subjetividad explícita en el cine reciente: las nuevas generaciones prefieren el discurso de las emociones por sobre las proclamaciones políticas grandilocuentes de las generaciones anteriores. En vez de abordar la gran Historia, eligen centrarse en lo personal. Es el caso, por ejemplo, de Germán Berger en *Mi vida con Carlos* (2009), de Macarena Aguiló en *El edificio de los chilenos* (2010) y de Antonia Rossi en *El eco de las canciones* (2010), que todos abordan la dictadura desde la intimidad. Estos documentalistas forman parte de lo que se ha denominado 'segunda generación' o 'generación de los hijos'. Sin haber experimentado o visto con sus propios ojos los eventos pasados, heredaron los traumas de sus padres. La generación de los hijos mantiene por consiguiente una relación particular con el pasado de su país, marcada por la implicación subjetiva en los hechos, subjetividad que a diferencia de las generaciones anteriores asumen explícitamente. Muchos de ellos se dedicaron a la realización de obras artísticas en las que emplean estrategias narrativas, visuales y cinematográficas destinadas a expresar y desvelar traumas no superados (Álvarez Solís, 2015; Bello, 2011; Hirsch, 2012; Mouesca, 2005; Ramírez, 2010).

1.2. La clasificación de Nichols: hacia la modalidad performativa

Estas evoluciones no son propias de Chile. Tanto en la esfera regional como internacional, se puede observar desde finales del siglo XX el auge del cine subjetivo, bajo la influencia de una serie de factores como el desarrollo de las tecnologías videográficas y la influencia de

movimientos como el Direct Cinema, el Cinéma Vérité y el nuevo periodismo (Piedras, 2010). En el caso específico de Chile y a modo de hipótesis, se puede argüir que el uso de la primera persona también es el resultado de la voluntad de terminar con la pretendida visión omnisciente y absoluta de la dictadura, así como de un deseo de distanciamiento respecto a una memoria oficial incapaz de reflejar y transmitir el horror de los traumas existentes.² En vez de ello, las obras de las nuevas generaciones se caracterizan por la posmemoria, una memoria que reconoce la dimensión conflictiva del pasado. Los nuevos cineastas parten de la idea de que la realidad es necesariamente compleja y de que es imposible que el documental presente verdades históricas sobre el pasado reciente; el cine solo puede ofrecer versiones parciales e imperfectas (Álvarez Solís, 2015; Hirsch, 2012).

Estos cambios van revelando los límites de los modelos teóricos existentes. Nichols es el autor de la clasificación más difundida en el marco de los estudios sobre cine de no-ficción. En *Representing Reality* (1991), Nichols distingue cuatro modalidades diferentes, según el tipo de representación empleado: la modalidad expositiva, la de observación, la interactiva o participativa y la reflexiva. Estas categorías constituyen patrones básicos que sirven para organizar documentales. Surgen a partir de un momento determinado, como respuesta a los cambios sociales y a los límites presentados por las modalidades previas. Una vez establecidas, las diferentes modalidades coexisten, tanto en el tiempo como en el interior de una misma obra. No obstante, en un momento dado de la historia, determinada modalidad puede imponerse por sobre las demás (Gifreu, 2014; Nichols, 2001).

A finales del siglo XX se hizo cada vez más evidente que la tipología existente no era capaz de dar cuenta de las nuevas subjetividades en el cine. Si bien la modalidad reflexiva prestaba atención a los límites de una representación fidedigna, no permitía evidenciar la importancia creciente del discurso emotivo. Por esta razón, el mismo Nichols incluyó dos nuevas modalidades en su libro actualizado *Introduction to Documentary* (2001): la modalidad poética y la modalidad performativa, que es el tipo de documental que más ha prosperado en las últimas décadas. En las obras performativas, se rompe con la ilusión de objetividad tradicionalmente atribuida al género documental, al introducir elementos afectivos que nos recuerdan el carácter subjetivo y parcial de nuestro conocimiento. No se aborda la historia desde arriba, sino desde abajo: o sea, no se muestra lo que ocurrió, sino cómo una persona determinada experimentó lo ocurrido. La perspectiva del mismo documentalista ocupa un lugar central, y muchos de estas películas contienen aspectos autobiográficos (Nichols, 2001). El florecimiento reciente en América Latina de documentales dedicados a la recuperación de la memoria personal y familiar parece sugerir que es efectivamente relevante hablar de un giro hacia la performatividad.

2 Una memoria oficial volcada hacia la justicia “en la medida de lo posible”, según las polémicas afirmaciones del presidente chileno Patricio Aylwin.

Los documentales performativos tampoco ocultan su artificialidad ni las técnicas de producción. Elementos reales son combinados con elementos imaginados en una relación simbiótica. En palabras de Nichols (2001: 132), estos documentales comparten “a deflection of documentary emphasis away from a realist representation of the historical world and toward poetic liberties.” Sin embargo, otros teóricos como Bruzzi (2006) han subrayado que los nuevos cineastas no se alejan de la realidad, sino simplemente proponen otra mirada sobre ella, una que sí reconoce la artificialidad. Desde esta perspectiva, al enfatizar la imposibilidad de representar auténticamente la realidad, estos documentalistas se acercan paradójicamente más a la realidad que los cineastas que pretenden ser objetivos.

1.3. Una categoría aparte: ¿cine de perpetradores o cine de zona gris?

El problema de la clasificación de Nichols es que preste casi exclusivamente atención a *la manera en que* se representa, y no a *lo que* se representa. Sin embargo, el interés de los documentales recientes reside sobre todo en la articulación entre tema y forma. Al enfocarse solo en las modalidades de representación, uno corre el riesgo de perder estas particularidades. Así, se puede constatar que temáticamente, el cine de las nuevas generaciones se dedica esencialmente a reflejar las consecuencias de la dictadura en los propios ciudadanos, generalmente sobre la base de testimonios de sobrevivientes y familiares de desaparecidos. Solo algunos documentales constituyen una excepción a esta regla, al invertir los esquemas y al dar la palabra no a las víctimas, sino a los victimarios y cómplices de la dictadura. Una de las primeras obras de no-ficción chilenas en abordar este tema después de la dictadura fue *La Flaca Alejandra* (1992) de Carmen Castillo, un documental que trata la historia de Marcia Merino, una dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria que fue capturada por los servicios de inteligencia y utilizada como delatora. En su documental, Castillo intenta comprender los motivos del personaje. Otro ejemplo es el documental *El Mocito* de Marcela Saïd y Jean de Certeau (2010), que ofrece un retrato psicológico de Jorgelino Vergara, una figura cómplice que de adolescente servía el café a altos mandos militares y efectuaba trabajos en los centros de detención y tortura. Más recientemente, el año 2017 vio el estreno de dos nuevos documentales, *El Color del Camaleón* de Andrés Lübbert y *El Pacto de Adriana* de Lisette Orozco, que fueron realizados por hijos deseosos de conocer los secretos familiares. Mientras Andrés Lübbert se interesa por la figura paterna, Lisette Orozco reconstruye en su obra el pasado de su tía, Adriana Rivas, que fue secretaria de Manuel Contreras, el jefe de la DINA.

La cuestión de los victimarios era tradicionalmente el tema predilecto del cine militante de los años 60, 70 y 80, mientras que el cine performativo de la transición parecía reservado al discurso de las víctimas y de sus hijos. Estas nuevas obras desafían sin embargo las clasificaciones clásicas al tratar mediante narraciones en primera persona el relato de los cómplices de la dictadura. Casi todos los documentales anteriormente mencionados se pueden

calificar de performativos y abordan la historia de los cómplices desde la esfera personal. Aunque *El Mocito* no es un documental performativo propiamente dicho en opinión de Quaretti (2012), que prefiere calificarlo de reflexivo, la película sí cuestiona nuestras certidumbres y la posibilidad de un acceso realista al mundo. Los cuatro documentales prestan atención a la psicología del cómplice. Aunque las conclusiones finales de las distintas películas difieren, todos evitan caer en la trampa de los juicios fáciles. Hablando de estas obras, parece entonces más apropiado hablar de un 'cine de zona gris' que de un 'cine de perpetradores', ya que introducen perspectivas más matizadas. Los nuevos documentales dedicados a los cómplices no tienen un objetivo de denuncia social como el cine militante anterior, sino una vocación diferente: entender los eventos pasados y superar por ende los traumas asociados (Ripa, 2017). Esta nueva perspectiva va a tener a su vez repercusiones en la forma de abordar el tema de los cómplices de la dictadura, así como en las técnicas cinematográficas empleadas.

2. La representación de la figura del padre: el problema de la victimización

2.1. El gran incógnito

El Color del Camaleón se basa en una pregunta central, enunciada repetidamente, desde el título hasta la canción final. ¿Cuál es el color del camaleón? O dicho de otra manera: ¿cuál fue el papel de Jorge durante la dictadura? ¿Se lo debe considerar como una víctima o como un victimario? Toda la película se erige como una búsqueda para encontrar la respuesta a estas preguntas.

Al momento de empezar las investigaciones, Andrés solo conoce un aspecto de la historia paterna: el del jefe de familia trabajando como camarógrafo de guerra. Su ignorancia se materializa en una escena muy simbólica (12:25). En el muro de Berlín, el emblema por excelencia de la división, se proyecta la sombra del padre caminando a través de la calle. Esta sombra representa a la vez lo desconocido y el miedo de Andrés hacia lo que podría descubrir. Por el ángulo de la cámara y el momento del día, la silueta tiene un aspecto extraño, con hombros marcados y rectos, similar a un militar en uniforme. Parece que el cineasta, al mostrar esta imagen, formula una pregunta silenciosa: ¿es verdad que Jorge fue un agente de la DINAMICA?

En la primera imagen que tenemos de Andrés, está de pie en su piso, con documentos repartidos en el suelo, lo que no deja de recordar la idea de un detective disponiéndose a resolver un crimen (1:54). Tal parece ser exactamente el propósito del director: descubrir la responsabilidad de su padre en los crímenes cometidos durante la dictadura. Otros indicios dispersados a lo largo de la película van en la misma dirección. El empleo de la palabra “interrogatorio” por Jorge para describir el enfoque de su hijo es seguido inmediatamente por la imagen de una torre de vigilancia, como para confirmar sus palabras: se trata efectivamente de investigar el pasado (6:50). Asimismo, un poco más adelante, se muestra a Jorge a través de la lente de una cámara de vigilancia, en un aviso silencioso: se está examinando al personaje, y el cineasta asume el papel de detective (31:24).

Encontrar respuestas a las interrogaciones es sin embargo todo salvo fácil. La figura paterna resulta ser un perfecto desconocido para el director. A pesar de haber convivido tantos años con él, Andrés sabe muy poco de su padre; separación psicológica que se evidencia claramente al principio del documental (4:25). La cámara muestra primero a Jorge, que está de pie en un balcón. Es de noche, y solo podemos percibir un lado de su cara; el otro permanece fuera de campo. Después de un corte, vemos a Andrés en una disposición muy similar, también de noche y frente a una ventana. Parece que padre e hijo están en la misma casa, y no obstante muy lejos el uno del otro.

Esta situación va a cambiar en el curso del documental. Se puede observar una transición gradual desde la distancia y la ignorancia hacia un acercamiento a la figura paterna. Los

desplazamientos desempeñan un papel importante al respecto. El documentalista exhibe explícitamente los trayectos entre los distintos lugares, lo que permite generar la idea de progresión en la reconstrucción del pasado. Los desplazamientos representan un acercamiento progresivo, no solo físico, sino también temporal y psicológico. Gracias al avión, al tren y al auto, Andrés y su padre pueden regresar a los lugares importantes del pasado y por consiguiente obtener las claves necesarias para entender la historia de Jorge. El conocimiento progresivo del relato le va a permitir a Andrés formarse su propia opinión acerca de su padre.

2.2. Hacia la victimización de la figura paterna

El acercamiento entre padre e hijo se traduce en un abandono progresivo del enfoque detectivesco por el documentalista. Al principio de la película, el director desempeña el papel del investigador, pero muy rápidamente, se desarrolla también como confidente del padre y como consolador compasivo y comprensivo. Como se ha comentado anteriormente, la segunda generación se caracteriza por la implicación subjetiva en los eventos, subjetividad que a diferencia de las generaciones anteriores asumen de manera deliberada. Al entrar en escena explícitamente, Andrés muestra que el documental es ante todo la mirada de un hijo sobre su padre, lo que debería representar al mismo tiempo una señal de advertencia para el espectador. Ninguna decisión tomada por el director es fortuita: todas ayudan a crear determinada imagen de Jorge. A este respecto, resulta interesante la observación de Lazzara (2014: 89), que afirma que un archivo es siempre mediado por distintos actores, que eligen no solo lo que se muestra, sino también lo que no se deja ver, y contribuyen de esta modo a moldear nuestra visión de la historia.

Desde este punto de vista, se puede constatar que el rol consolador adoptado por Andrés contribuye a una victimización del padre, al presentarlo como una figura que merece nuestra compasión, por lo cual se pierde el enfoque crítico propio del detective. En vez de ello, el documental entra en el ámbito de lo que se podría llamar el melodrama, al hacer un uso estratégico de las emociones. Según Hardcastle (2016: 62), el melodrama consiste en narrar “su historia desde una perspectiva emocional o afectiva en que las estructuras sociales, políticas y económicas de la vida moderna se ven desde unas lentes sentimentales ancladas en relaciones personales y familiares.” La atención prestada a las emociones toma distintas formas en *El Color del Camaleón*.

Para empezar, la película se interesa por la psicología del personaje principal. El director se propone mostrar en efecto que, a pesar de todo, Jorge no ha perdido ni su aspecto humano ni su sentido de la moralidad. No se habría convertido en ejecutor frío y mecánico de las órdenes del régimen como uno podría pensar. Al contrario, el documental pone el énfasis en el lado humano de Jorge al enfocarse en sus emociones pasadas y actuales. Se puede reconocer ahí la importancia acordada al aspecto emotivo propia de los documentales performativos. La manera en que Jorge experimentó lo ocurrido desempeña un lugar central. El personaje insiste repetidamente

en el miedo permanente que caracterizaba la época de la dictadura. Además, se hace evidente que este sentimiento de angustia pervive en su mente hasta el día de hoy. Así, durante la visita al laboratorio, el director subraya el extremo estado de tensión en que se encuentra su padre: la puesta en marcha del ascensor le asusta y una vez abajo responde de manera mecánica a las explicaciones del guía. Al llegar a la puerta del laboratorio, la voz del interlocutor se desvanece y Jorge se niega a entrar en la sala (48:25). El documental insinúa que el trauma resurge con toda fuerza y Jorge parece perderse en los recuerdos del pasado.

La película también presta atención al sentimiento de culpabilidad experimentado por Jorge, que éste expresa explícitamente. En efecto, se sugiere que su trauma es no solo el resultado de las torturas físicas y mentales recibidas, sino también del hecho de haber tenido que colaborar con los perpetradores. Jorge afirma en su testimonio que “se sentía dentro del asunto, como integrante”, “cómplice por estar allí” (59:00) y reconoce a su hijo estar “poco orgulloso [...] de haber participado” (1:15:10). Después de haber visitado el centro de formación psicológica, la cámara se enfoca en los ojos de Jorge, en lo que parece ser un intento del director por escrutar los pensamientos de su padre, así como por determinar su sinceridad (1:12:49). El primerísimo plano permite mostrar el carácter expresivo e inquieto de los ojos, y de esta manera se pone en evidencia la agitación psicológica del personaje, que parece sufrir bajo el peso de los remordimientos. El documental sugiere que, a pesar de todo lo que puede haber hecho, Jorge sigue teniendo sentido de la moralidad. Sería, ante todo, una persona atormentada por los fantasmas del pasado, que debería tener la posibilidad de transmitir su historia y, en última instancia, sobrellevar el trauma.

Más aún, el documental intenta involucrar al espectador en la historia mediante una serie de construcciones ficticias, en donde todos los elementos son elegidos para transmitir el ambiente y las emociones de la época. El objetivo consiste en hacer 'comprensibles' las acciones de Jorge y en generar identificación entre el público y el personaje. Este efecto se logra gracias a la combinación simbiótica entre imagen y sonido. Por un lado, tenemos acceso a las imágenes filmadas por una cámara a mano, que registra el aspecto actual de algunos lugares significativos del pasado de Jorge. Sobre estas imágenes se superpone la voz en off de un actor que lee el testimonio escrito por el mismo Jorge poco después de su llegada a Europa, y que permite dar cuenta de lo que ocurrió en estos lugares. A pesar de que no existen documentos de la época, el espectador puede por consiguiente 'revivir' los eventos, pero con una diferencia importante: se trata de una ficción, por lo cual cada elemento es fruto de una decisión del documentalista. Los colores son predominantemente oscuros y la iluminación es tenue o, en el caso del laboratorio, fría y artificial. Se desprende una sensación siniestra de los corredores y cuartos vacíos, privados de cualquier presencia de humanidad. El régimen dictatorial se manifiesta solo a través de los sonidos, tanto extradiegéticos, como los tonos de llamada y los sonidos de máquina de escribir en el edificio de reclutamiento (26:38), como intradiegéticos, como el ruido del grifo que sigue

perdiendo agua³ en el laboratorio y marca de esta manera el paso de un engranaje imparable (50:12). La naturaleza mecánica de los sonidos, combinada con la ausencia de caras humanas, crea un espacio austero y quirúrgico y genera la imagen de un aparato estatal despersonalizado y sin escrúpulos. Esta idea se ve reforzada por la reconstrucción del primer secuestro de Jorge (35:02). Se puede constatar que el documental crea una dicotomía entre la figura misteriosa sin rostro visible del conductor, que permanece permanentemente en la sombra, y la cara expresiva de Jorge, iluminada intermitentemente por las farolas. Por un lado tenemos a un individuo que inspira temor y encarna a los servicios secretos, por otro lado a una persona que la película presenta como su víctima.

Mediante estas distintas escenas, el documental consigue transmitir el ambiente de la época dictatorial, marcado por el miedo permanente. Se pone en escena el carácter despiadado y sistematizado de los servicios secretos, que impide la existencia de cualquier vía de escape. Gracias a estrategias cinematográficas que permiten reconstruir los eventos y crear cierta identificación, el documental invita al espectador a ponerse en la mente de Jorge: ¿qué sentía y qué pensaba el personaje? ¿Qué habría experimentado y hecho el espectador si hubiera estado en su lugar? El documental parece insinuar que Jorge probablemente no habría podido actuar de manera diferente, y de este modo sus acciones se hacen 'comprensibles'. La película presenta esencialmente a Jorge como una víctima de las circunstancias, es decir como una persona con la que el espectador puede empatizar e identificarse.

Al momento de abordar el lavado de cerebro, el nivel de implicación del espectador en la historia alcanza su punto culminante (1:09:57). En efecto, durante la dictadura, Jorge fue forzado a mirar escenas violentas en una pantalla mediante métodos al estilo 'naranja mecánica'. En el documental, Andrés intenta reconstruir este episodio y decide ver algunas de las imágenes a las que Jorge fue confrontado. De esta manera, el cineasta puede hacerse una idea de lo que tuvo que soportar su padre, y el espectador con él. Bajo un intenso sonido de música clásica, que aumenta gradualmente en rapidez y en volumen, vemos las imágenes sucederse a toda velocidad, cada una siendo más horrible que la precedente. La crueldad del proceso de formación recibida se manifiesta entonces en toda su extensión a la vista y al oído del espectador, en lo que constituye una muestra de todo lo que Jorge tuvo que vivir. El montaje acentúa aún más la intensidad de la escena, al crear una alternancia rápida entre las imágenes en la pantalla y las mismas imágenes reflejadas en una pupila dilatada, lo cual permite 'leer' literalmente el horror en los ojos del sujeto. La cámara a mano, muy inestable, se desplaza de un lado a otro de la pantalla y se mueve al mismo ritmo que los disparos. Ello contribuye a crear una impresión de caos y de saturación, abrumando al espectador. Al exponer al espectador a una muestra de las torturas psicológicas infligidas durante la dictadura, el documental intenta suscitar empatía y comprensión.

3 La gota china también es un método de tortura psicológica real consistiendo en dejar caer cada cinco segundos una gota de agua en la frente del detenido. El ruido constante de las gotas en esta escena parece constituir entonces una referencia a las torturas psicológicas infligidas en aquel sitio.

La banda sonora de la película no hace sino reforzar el carácter melodramático de la historia paterna. En efecto, las canciones elegidas intentan apelar a las emociones del espectador, tanto por su letra como por su melodía, y generar simpatía por la condición de víctima de Jorge. Las notas se alargan y el ritmo es teatral. Se puede notar la prominencia de verbos que convierten a Jorge en un sujeto pasivo (“te han llevado”, “te tienen presidario”, “presionado sin razón”...) y de palabras del léxico emotivo (“llorando”, “lágrimas”, “llanto”, “dolor”...). El hecho de que un actor lee el testimonio de Jorge también contribuye al carácter melodramático. Por ser joven, lenta y ligeramente insegura, la voz del actor suscita la simpatía del público y genera suspense. Sin embargo, el riesgo de este enfoque melodramático es que se ceda a una visión enteramente basada en las emociones y que se excluya cualquier análisis crítico del pasado. Desde este punto de vista, el comentario del reseñista Cavallo (2017) mencionado en la introducción parece acertado: el documental no llega hasta sus últimas consecuencias, quedándose en una victimización de Andrés, con todas las repercusiones que ello implica.

2.3. ¿Una zona gris aclarada?

Probablemente no sea casual que precisamente un miembro de la segunda generación decida abordar un tema tan delicado desde una perspectiva que no sea la denuncia. La generación de los hijos se caracteriza en efecto por una doble particularidad. Para empezar, tienen una conexión familiar con los eventos, que se traduce en una gran curiosidad y un deseo de indagar en el pasado. Por otra parte, y a diferencia de la generación de sus padres, mantienen cierta distancia experiencial, lo que les permite abordar asuntos sensibles como el tema de los cómplices. Esta posición intermedia, entre implicación y distancia, hace que los hijos chilenos puedan tratar el pasado desde un ángulo distinto. Habiendo crecido en el extranjero, la posición de Andrés es aún más específica: sin haber experimentado los tabús sobre la historia reciente, no duda en aventurarse en terreno resbaladizo. Al principio de la película, un militar afirma a Jorge, que está trabajando como camarógrafo de guerra: “Stop picturing. This area is closed for the press”(13:45). Es precisamente ahí que va a adentrarse el documental: en esos terrenos prohibidos y escondidos deliberadamente a la vista. Andrés va a reproducir el planteamiento de su padre, pero no en algún país extranjero, sino en Chile y en el mismo ámbito personal, para intentar abordar el tema de la zona gris de la dictadura, lo que en realidad solo logra parcialmente.

Para ser justo, conviene reconocer que el cineasta se interesa por las diferentes facetas de la historia de su padre. Así, representa a Jorge a la vez como una víctima del sistema de represión militar y como una persona que colabora con el régimen. Se esfuerza por desdibujar la oposición entre víctima y victimario, evitando de esta manera ceder a la demonización. Esta perspectiva ya se anuncia en el primer minuto de la película, a través de las palabras del joven Andrés que da en el clavo al observar el suelo y al afirmar a su padre que no solo ve la nieve blanca, sino también tonos naranjas (0:35). El Andrés adulto ha insertado deliberadamente este fragmento del archivo

familiar en el documental, probablemente por su alto valor simbólico. La mención de los colores constituye una referencia al título de la película. El niño no solo ve el mundo en blanco y negro, sino también en colores. A fin de cuentas, el color del camaleón no es blanco, ni negro, sino gris.

No obstante, habiendo dicho eso, cabe preguntarse si Andrés realmente logra aclarar el grado de complicidad de su padre. Quedan muchas cuestiones pendientes al final del documental, por lo cual la posición de Jorge dentro del espectro de responsabilidades sigue ambigua. ¿En qué matices del gris habría que situarle? Aunque la zona gris es un concepto importante permitiendo evitar ceder al maniqueísmo y a una visión demasiado simplista de la realidad, es también una expresión paraguas o *fourre-tout*, una categoría amplia en la que entran personas con distintos grados de participación: testigos silenciosos, simpatizantes, cómplices... En el caso de este documental, la zona gris permanece un espacio inmutablemente 'gris', ambiguo, lo que permite esconder los distintos matices de implicación del padre en los crímenes del pasado y, de esta manera, eludir responsabilidades. Con la ambigüedad y la complejidad como pretexto, se evita entrar en un reconocimiento de las responsabilidades. Entonces, en vez de aclarar la zona gris, Andrés utiliza más bien el concepto para exonerar a su padre. Las razones por lo cual Andrés ofrece un retrato generoso de su padre son difíciles de determinar. No obstante, se podría sugerir, a modo de hipótesis, que la parcialidad de Andrés, resultado de su lazo familiar con la dictadura, ha ejercido una influencia importante. El documental representa, en el fondo, una tentativa por parte del documentalista de lidiar con su propio vínculo familiar con la dictadura y de superar los traumas del pasado.

3. La cuestión ética: relato de los cómplices y relato de las víctimas

3.1. La prominencia del relato del padre

El archivo del *Color del Camaleón* es mediado no solo por el cineasta, sino también por el personaje principal: Jorge. La película se basa en efecto esencialmente en el testimonio del padre. Allí reside un límite importante de la obra y del planteamiento del documentalista. Sin el compromiso completo y sincero de Jorge, el espectador no puede tener acceso a toda la historia. Aunque se trata de un testimonio voluntario, no podemos saber si lo dice todo. No faltan ni los momentos de silencio ni los comentarios evasivos. El padre es perfectamente consciente del hecho de que se dirige a un público y no únicamente a su hijo. Un comentario aparentemente banal pronunciado por Jorge al inicio de la película pone las cosas en perspectiva: “¿Ya empezaste a filmar?” (13:35). Sabe que está siendo filmado, y no podía ser de otra manera, ya que, en su calidad de camarógrafo profesional, conoce mejor que nadie las sutilidades del oficio. No cabe dudas de que mide sus palabras antes de hablar, y elige lo que quiere decir y lo que al contrario prefiere pasar por alto. Solo podemos suponer las razones de este silencio: por causa de un trauma, por respeto hacia las víctimas, por miedo a las represalias, por voluntad de ocultar su responsabilidad...

Se puede observar que Jorge insiste en su rol de víctima, mientras que deja de lado casi enteramente el relato de sus acciones cuestionables. Sabemos que hizo cosas de las que no está orgulloso, pero su naturaleza exacta queda en el limbo. En este marco, es muy revelador que Jorge no reconozca en voz alta que participó activamente en el régimen de Pinochet, sino que lo aprendamos mediante un documento de la STASI. El uso de la voz del actor es también importante. Este recurso exime a Jorge de abordar en voz alta los episodios más delicados y significativos y, por otro lado, crea una disociación entre el personaje pasado, interpretado por un actor, y el personaje actual. De esta manera, parece como si la persona que vivió los eventos fuera una persona distinta al padre de Andrés.

En determinadas ocasiones, Jorge se niega explícitamente a entrar en detalle, y aduce una razón personal para explicar su silencio: hay cosas que no puede mencionar por ser demasiado atroces, una afirmación que suscita preguntas. La invocación de lo inefable, que tradicionalmente se suele asociar con las víctimas, coloca al padre y a las víctimas en el mismo plano. Sin embargo, se puede cuestionar la validez de este motivo en el caso de Jorge. Al hacer énfasis en la atrocidad de las experiencias de un cómplice, se desconsidera lo atroz de la experiencia de sus posibles víctimas. Jorge utiliza lo inefable como un pretexto para no hablar. ¿Tiene una persona que fue cómplice de la dictadura derecho a silenciar sus errores, o debe asumir la responsabilidad?

En vez de abordar el tema de su complicidad, Jorge insiste repetidamente en las pruebas que tuvo que sufrir. Menciona su angustia y las torturas mentales padecidas, así como la manera en que se le forzó a colaborar. El documental se centra de este modo en el relato del sufrimiento de Jorge. Incluso en el episodio particularmente incriminatorio en que Andrés le confronta con una foto en la que aparece con un arma en una base castrense, el padre logra desviar el tema de la conversación, usando verbos como “te agarraban, te llevaban” que le convierten en sujeto pasivo y atraen la atención sobre los métodos represivos de los servicios de seguridad (40:20). En este contexto, la utilización del término “interrogatorio” por Jorge adquiere una nueva connotación (6:50): al utilizar esta palabra tan propia de la época de la dictadura para describir el enfoque de su hijo, el padre se pone de nuevo en la posición de víctima perseguida e interrogada sin tregua. Jorge adopta el rol de (ex-)víctima, y de este modo orienta la mirada del espectador hacia determinada dirección. A este respecto, el título del documental es también muy revelador: no solo es significativo que el camaleón sea un animal que puede cambiar de identidad, sino también que pueda cambiar de color *según las circunstancias*, y de esta manera auto-protegerse.

Esta versión del pasado se ve confirmada además por las otras dos voces que se insertan en el documental, la de Javier Rebolledo y la de Andrés. El cineasta introduce a Rebolledo mediante un fragmento de entrevista televisiva y le presenta como “un gran periodista de derechos humanos”, generando de entrada cierto prestigio (55:55). El personaje desempeña el papel del especialista encargado de realizar un análisis supuestamente objetivo de la situación. Javier Rebolledo afirma a Andrés que su padre es “una víctima” y que “desde ese punto de vista, casi todo es perdonable” (1:19:09). La cámara muestra al periodista de espaldas sentado en una mesa mediante un plano picado, con Andrés escuchando atentamente en el segundo plano, lo que permite otorgar autoridad al periodista y refuerza por la misma ocasión sus declaraciones. Estamos frente a un argumento de autoridad, que Andrés parece aceptar ya que reconoce sentirse aliviado de saber que su padre “puede haber hecho cosas terribles, pero no ha matado.”

La perspectiva del hijo también ejerce una influencia importante, como hemos visto en el capítulo precedente. Andrés no pone en entredicho el discurso de su padre, ni pone de manifiesto las eventuales incoherencias de su relato. Además, no logra romper el silencio de su padre. Durante la visita al antiguo lugar de trabajo, asistimos a la resistencia de Jorge, quien se niega a hablar con el pretexto de que está “cansado, y el sol, y todo” (17:20). Su hijo hace algunos esfuerzos para convencerlo a hablar a pesar de todo, sin mucho éxito, ya que al final no aprendemos nada nuevo. El único propósito de esta escena parece ser mostrar el empeño de Andrés. Se trata de generar empatía por parte del espectador hacia los esfuerzos infructuosos del director, conduciéndole a abandonar una perspectiva más crítica sobre los resultados de la búsqueda. En realidad, el efecto es el mismo: con o sin la intervención de Andrés, la voluntad y la perspectiva del padre siguen soberanas.

Surgen, al mismo momento, preguntas éticas esenciales. ¿Se puede conceder la palabra a los cómplices para que relaten su versión del pasado? ¿O no se lo debería aceptar por respeto hacia las víctimas? Como respuesta, se podría argüir que el relato de los cómplices es importante para poder analizar y comprender los mecanismos de la violencia política. Al mismo tiempo, el derecho de palabra puede ser aprovechado por los cómplices para auto-justificarse o denegar su responsabilidad (González, 2018), lo que parece ocurrir también en este documental y resulta particularmente problemático para la memoria de las víctimas – víctimas que, además, no tienen realmente la posibilidad de expresarse en *El Color del Camaleón*.

3.2. La omisión del relato de las víctimas

Mientras que el relato del padre ocupa un lugar prominente en la película, el otro lado de la historia, el de las víctimas irrefutables, queda esencialmente en las sombras. En razón de la posición central ocupada por el testimonio de Jorge, hay un fuerte protagonismo de los cómplices. En cambio, las víctimas no salen en el documental, salvo de manera indirecta, por ejemplo mediante las fotos presentes en los cementerios o blandidas por familiares en las manifestaciones (18:55). Cuando Jorge se ve confrontado con estas fotos, intenta tomar cierta distancia, observando la situación a través de su cámara y haciendo como si estuviera trabajando en algún país extranjero, en un conflicto que no le concierne directamente. No obstante, no lo logra completamente, ya que las fotos tienen un efecto importante: permiten dar un rostro a las víctimas. Al mismo tiempo, por ser imágenes fijadas en papel y por ser tan numerosas, las fotos no logran afectar al espectador como podría haberlo hecho un testimonio individual. Los carteles blandidos por los familiares siguen siendo fotos, nombres y números en una multitud de otras fotos, nombres y números.

La omisión de la voz de las víctimas se manifiesta entre otras por la ausencia de testimonios de víctimas potenciales del padre. El documentalista elige no dar la palabra a estas personas. Solo tenemos acceso, en consecuencia, a una versión de la historia, la de Jorge, lo que no deja de ser problemático. En efecto, sin víctimas, es como si no hubiera habido un crimen. Al menos, no se formula ninguna acusación concreta contra Jorge. Además, sin contrapeso al discurso del padre, no existe ninguna manera para el espectador de comprobar sus afirmaciones o de complementar las lagunas de su relato. Incluso es posible que el espectador acepte ciegamente la historia de Jorge, ya que es la única perspectiva que se le ofrece en el documental, aparte de la del hijo y de Rebolledo que solo refuerzan el relato del padre. El riesgo es que se pierda cualquier postura crítica.

Las víctimas, si bien no tienen la posibilidad de expresarse, sí aparecen de manera indirecta, como personajes secundarios en historias contadas por otras personas. A modo de ejemplo, se puede mencionar el relato de la desfiguración de los cadáveres, una escena muy sensible que suscita una serie de preguntas éticas (50:12). Para empezar, ¿cómo representar a

las víctimas sin faltarles el respeto? El director decide mostrar el episodio ocurrido en el laboratorio, recurriendo al testimonio escrito de Jorge, a pesar del rechazo de su padre, que prefiere guardar silencio “por respeto a toda esa gente fallecida” (52:00). Cabe preguntarse si uno puede contar la historia de las víctimas sin haber pedido la autorización a los sobrevivientes y sus familiares, y correr de este modo el riesgo de hacer revivir los traumas. Siguiendo en esa misma línea, se puede constatar que la memoria es doblemente mediada: primero, por un testigo de primera mano, Jorge, y luego, por el mismo cineasta. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, Jorge no quiere o no puede contar todo, y su fiabilidad es cuestionable. Para compensar los límites del relato de su padre y la falta de imágenes de la época, Andrés elige recurrir a la ficción, un enfoque que es característico de la posmemoria. Según Hirsch (1997: 22), “postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation”. En esta película, se recurre tanto a la recolección de un relato imperfecto como a la imaginación para compensar las lagunas. En la escena del laboratorio, por ejemplo, el director ha dejado abierto el grifo de agua, una decisión que corresponde al ámbito de la interpretación personal y que, a priori, no se basa en ningún testimonio concreto. Esta manera de abordar el pasado implica necesariamente basarse en conjeturas. ¿Puede una persona que no ha vivido los eventos ofrecer su versión del pasado, sin consultar a las víctimas, al riesgo de distorsionar su historia y alejarse más que necesario de su versión de los hechos?

3.3. Perdón y reconciliación: ¿un capítulo cerrado?

La película termina con una escena muy simbólica y caracterizada por un tono profundamente reconciliador (1:24:33). Jorge y su hijo están en un país desgarrado por la guerra. En determinado momento, Andrés se hace cargo de la cámara de su padre y empieza a rodar. El fragmento evidencia el nuevo acercamiento que se ha producido entre padre e hijo. En plena zona de conflicto, Andrés rompe la distancia y toma el relevo de su padre. Escuchamos entonces las palabras de la canción final: “Camaleón, encuentra tu perdón, el amor existe, dentro tuyo.” Las letras son profundamente significativas: a pesar de saber que Jorge puede haber cometido crímenes terribles, el director muestra comprensión por sus decisiones pasadas y es capaz de ‘perdonarlo’; solo le quedaría a Jorge perdonar a sí mismo, sugiere el documental. Esta toma de posición nos enfrenta a algunas preguntas esenciales. ¿Implica el tono reconciliador adoptado al final de la película que el pasado representa realmente un capítulo cerrado? ¿Puede el hijo perdonar a su padre, o es una decisión que solo incumbe a las mismas víctimas? ¿Es posible hablar en términos de ‘perdón’?

En lo que concierne la primera pregunta, se puede afirmar que el hecho de que disculpa a su padre en el ámbito personal no significa que Andrés considere que se debe ceder a la impunidad en el ámbito social. El director ha introducido en el documental una serie de pistas que

sugieren que el pasado pervive en el presente. Estos indicios denuncian implícitamente la impunidad de los culpables y señalan la identidad potencial de los 'verdaderos' perpetradores. Así, la película contiene un fragmento televisivo en el cual Manuel Contreras, el jefe de la DINA, niega su responsabilidad en las desapariciones de personas (53:00). El episodio no va acompañado de ningún comentario, pero el documental parece dirigir no obstante una pregunta silenciosa al espectador. ¿Quiénes son los culpables: los que dieron las órdenes, o los que las ejecutaron? ¿A quién se podría condenar, si incluso el mismo jefe de los servicios secretos no asume su responsabilidad? Al abordar el tema de los perpetradores categóricos de la represión, el director desvía de cierto modo la atención de la complicidad de Jorge. Constituye una forma de exculpación jerárquica: la responsabilidad del padre parece perder importancia en el documental en comparación con los crímenes cometidos por los dirigentes.

Inmediatamente después, el documental señala a otro culpable potencial: las fuerzas armadas (53:50). Andrés se pregunta cómo se puede aclamar a los militares durante la parada militar del 19 de septiembre, apenas una semana después de la conmemoración de la dictadura del 11 de septiembre. El documental muestra en primer plano a Jorge, mientras que en el trasfondo los militares están desfilando a través de las calles de Santiago. Surge entonces la siguiente pregunta: ¿ve a los militares en sus uniformes impecables, o a sus perseguidores y torturadores? La canción entonada a continuación parece insinuar que es más bien la segunda opción: "que han sido los centuriones, [...] en la noche te han llevado, estos lobos tan cobardes". Además, la intercalación sucesiva de imágenes de violencia policial de la época dictatorial y de imágenes contemporáneas sugiere que hay una relación directa entre la institución castrense actual y los militares implicados en la dictadura. El documental propone por lo tanto una mirada extremadamente crítica sobre las fuerzas armadas y sobre la impunidad que siguen gozando hasta el día de hoy.

No obstante, el final prometedor quita cierta fuerza a esta reclamación de verdad pendiente, al no hacer justicia a las víctimas que siguen aguardando que se reconozcan las pruebas sufridas y que se condenen a los perpetradores – un reconocimiento que, por el momento, se hace esperar. El tono reconciliador crea la impresión engañosa de que, a fin de cuentas, el pasado constituye un capítulo cerrado. Sin embargo, varios problemas abordados en el documental permanecen sin resolver, especialmente en lo que concierne a los dirigentes, a las fuerzas armadas y, también, a los cómplices. Cabe preguntarse si la historia de Jorge representa realmente un capítulo cerrado, ya que el 'perdón' se le fue concedido por su propio hijo. Mediante un discurso indulgente, el hijo presenta a su padre como una persona digna de disculpa, con la esperanza de que el espectador siga su perspectiva. Sin embargo, nunca se ha consultado a las víctimas para conocer su opinión, una condición esencial para canalizar correctamente los traumas existentes y seguir adelante. El uso de la palabra 'perdón' es problemático, ya que es una decisión que solo incumbe a las víctimas. Además, antes de abordar el tema del perdón, es

importante atajar el problema de la justicia pendiente. Resulta entonces más acertado hablar de una reconciliación personal entre padre e hijo que de un pasado definitivamente cerrado y perdonado a nivel social.

Conclusión

Tras una aparente fachada de consenso y de silencio, el pasado sigue dividiendo profundamente a la sociedad chilena. *El Color del Camaleón* toca una vena sensible al tratar uno de los temas más delicados de la historia reciente chilena: la cuestión de las responsabilidades en el régimen de Pinochet. La presente investigación ha intentado situar el documental en perspectiva y dar cuenta de su particularidad, proponiendo una respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo se aborda la ambigua relación entre víctima y victimario en *El Color del Camaleón*? Con el fin de contestar a esta pregunta, se ha partido de la teoría de Nichols (2001) sobre las nuevas modalidades cinematográficas para determinar la evolución general del cine documental chileno desde 1973, para luego enfocarse en el mismo documental.

Del análisis histórico del cine documental chileno se desprende que el género no ha dejado de experimentar transformaciones importantes desde el final de la dictadura. Una nueva generación de documentalistas, la llamada 'segunda generación', vio la luz y cambió profundamente la manera de representar el pasado reciente del país. Se pasó de la memoria a la posmemoria, y de una pretendida objetividad a una subjetividad abiertamente asumida, en un giro que se podría calificar, en términos de Nichols (2001), de 'performativo'. En este nuevo cine documental, la perspectiva del propio documentalista ocupa un lugar central. No se esconden ni los aspectos emotivos, ni el carácter artificial y limitado de la obra.

Entre esta nueva generación de artistas, cabe mencionar el caso particular de los cineastas que introducen un enfoque novedoso al combinar un formato performativo con el relato de los cómplices de la dictadura. Sus obras introducen perspectivas menos categóricas que el cine militante de los años dictatoriales, y proponen abordar el tema de la zona gris de la historia reciente. Por explorar la línea fina entre víctimas y victimarios, *El Color del Camaleón* constituye un ejemplo interesante de esta nueva tendencia. La perspectiva introducida por este documental representa un aporte valioso al debate sobre el pasado reciente, por tener el mérito de abordar desde un ángulo distinto el tema de los cómplices: en vez de ceder directamente a las acusaciones, presta atención a la psicología del personaje e intenta reconstruir su trayecto.

Sin embargo, al presentar a Jorge como un hombre comprensible, con el que el espectador puede empatizar e identificarse, existe también un riesgo no desdeñable de caer en el extremo opuesto, es decir en la victimización y en la dilución de las responsabilidades, una trampa que *El Color del Camaleón* no logra evitar completamente. El documental llega en efecto a un retrato bastante generoso del personaje, cuya exactitud es cuestionable. Se puede notar que distintos actores contribuyen a moldear la visión del espectador. Para empezar, el hijo ejerce una influencia considerable a través de las decisiones personales y cinematográficas que toma. La atención prestada al aspecto emotivo, el rol consolador adoptado por Andrés, la música melodramática y el

final reconciliador son tantos elementos que contribuyen a presentar a Jorge como una víctima más que como un victimario. Permiten situar a Jorge como una figura 'humana', con el que el espectador puede de cierto modo empatizar. El mismo padre también desempeña un papel importante, al dirigir el tema de la conversación hacia las pruebas que tuvo que sufrir, mientras que deja de lado la cuestión de sus acciones cuestionables. Adopta el rol de (ex-)víctima, y de esta manera influye en la mirada del espectador. La tercera voz, la del especialista, Javier Rebolledo, no hace sino confirmar y reforzar las voces antemencionadas.

Se puede constatar, no obstante, que falta una voz esencial: la de las víctimas. Al prescindir de esta perspectiva central, uno corre el riesgo de traicionar la memoria de los fallecidos y sobrevivientes. Esta laguna es de lamentar, ya que, por omitir la perspectiva de las víctimas potenciales de Jorge, se pierde un matiz importante, una oportunidad de equilibrar la perspectiva del padre. Por consiguiente, nunca se pone verdaderamente en cuestión el relato de Jorge y el documental fracasa en desentrañar todas las sutilezas de la zona gris.

La perspectiva adoptada en *El Color del Camaleón* no es incuestionable, y abre paso a una reflexión sobre las diferentes maneras de procesar el pasado, así como sobre el valor del arte. A fin de cuentas, solo parece posible canalizar los traumas del pasado reciente generando un debate que involucre tanto a los victimarios como a las víctimas, para llegar a un consenso social basado en el diálogo y no en el silencio. El arte puede desempeñar un papel importante al crear un espacio de intercambio y de expresión, a condición, no obstante, de incluir todas las perspectivas. Solo de esta manera las palabras finales del documental podrán cobrar pleno sentido y se podrá realmente “[cerrar el ciclo de lo vivido, mirar hacia adelante, y ser libre...]”

Bibliografía

Álvarez Solís, Ángel Octavio. "La posmemoria en México. De la experiencia postraumática a la experiencia postaurática". *Memorias iberoamericanas: historia, política y derecho*.

Thomson Reuters Aranzadi, 2015, pp.41-66. Disponible en <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/portalef/wpcontent/uploads/2017/03/A%CC%81lvarez-Soli%CC%81s.-La-posmemoria-en-Mexico-1968.pdf>. Consultado el 3 de abril de 2018.

Barroso Peña, Gonzalo. "La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico." *Filmhistoria online* vol.25, n.1, 2015, pp.19-34. Disponible en

<http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12139>. Consultado el 13 de febr. de 2018.

Bello, María José. "Documentales sobre la memoria chilena aproximaciones desde lo íntimo."

Cinemas d'Amérique Latine, n.19, 2011, pp.77-79. Disponible en

<http://journals.openedition.org/cinelatino/1065#quotation>. Consultado el 21 de febr. de 2018.

Bruzzi, Stella. *New Documentary*. Taylor & Francis, 2006.

Cavallo, Ascanio. "El Color del Camaleón." *El Mercurio*, 9 de sept. de 2017,

<http://www.elmercurio.com/blogs/2017/09/09/54041/El-Color-del-Camaleon.aspx>.

Consultado el 20 de febr. de 2018.

Cocker, Isabel. "Memory and forgetting – the juxtaposition of the 11th September events in Chile."

The Santiago Times, 12 de sept. de 2017, <http://santiagotimes.cl/2017/09/12/memory-and-forgetting-the-juxtaposition-of-the-11th-september-events-in-chile/>.

Consultado el 20 de febr. de 2018.

Gifreu, Arnau. "Documentando el documental: Bill Nichols y los modos de representación."

Interdoc, 8 de febr. de 2014, <http://www.inter-doc.org/documentando-el-documental-bill-nichols-y-los-modos-de-representacion/#comments>.

Consultado el 19 de marzo de 2018.

- González de Requena Farré, Juan Antonio. Estrategias retórico-ideológicas en el testimonio de victimarios de la dictadura militar chilena. *El genio maligno*, n.22, 2018. Disponible en https://elgeniomaligno.eu/wp-content/uploads/2018/03/Materia_Gonzalez-1.pdf. Consultado el 9 de junio de 2018.
- Hardcastle, Anne. El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros. *Hispanófila*, n.177, 2016, pp.61-74. Disponible en <https://muse.jhu.edu/article/643121>. Consultado el 9 de junio de 2018.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.
- Johansson, María Teresa & Vergara, Constanza. "Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz." *Meridional*, n.2, 2014, pp.89-105.
- Lazzara, Michael. "El fenómeno Mocito (Las puestas en escena de un sujeto cómplice)." A *Contracorriente*, vol.12, n.1, 2014, pp.89-106.
- Lelong, Jorn. "Nuevas Aproximaciones a la Memoria en el Documental Chileno Contemporáneo." Tesis de maestría, Universiteit Gent, 2017. Disponible en https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/375/933/RUG01-002375933_2017_0001_AC.pdf. Consultado el 7 de febr. de 2018.
- Martínez, Gema. "La metaficción en Formas de volver a casa: posibilidad e imposibilidad de narrar el recuerdo." Tesis de licencia, Universidad de Chile, 2013. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113084/FI-Mart%C3%ADnez%20Gema.pdf?sequence=1>. Consultado el 13 de febr. de 2018.
- Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. LOM ediciones, 2005.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM ediciones, 1997.

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001.

Piedras, Pablo. "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. la representación de lo autobiográfico y sus dispositivos." *Cine documental*, n.1, 2010. Disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html. Consultado el 21 de febr. de 2018.

Quaretti, Lucía. "El Mocito." *Cine documental*, n.6, 2012. Disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/6/criticas_06.html. Consultado el 19 de marzo de 2018.

Ramírez, Elizabeth. "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura." *Aisthesis*, n.47, 2010, pp.45-63. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100004. Consultado el 21 de febr. de 2018.

Ripa, Valentina. "El color del camaleón. Un testimonio valiente para la sociedad chilena." *Rassegna iberistica*, vol.40, n.108, 2017, pp.157-184. Disponible en http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2017/108/art-10.14277-2037-6588-Ri-40-108-17-10_doIWhUA.pdf. Consultado el 20 de febr. de 2018.