



## Narración testimonial y representación audiovisual. Los testimonios del campo de prisioneros de Chacabuco en el documental *La Resistencia de los Metales*

Testimony narration and audiovisual representation. The testimonies of the prison camp of Chacabuco in the documentary *La Resistencia de los Metales*

**Francisca Durán Mateluna**  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile)  
franciscaduranm@gmail.com

Recibido: 20 de mayo de 2019  
Aceptado: 1 de agosto de 2019

### RESUMEN:

Este artículo aborda el proceso de realización del documental chileno *La Resistencia de los Metales*, el cual desde los testimonios orales de sus protagonistas relata las prácticas artísticas y culturales ocurridas en el campo de prisioneros de Chacabuco durante la dictadura militar en Chile, entre los años 1973 y 1974. El teatro, la poesía, la música, la artesanía, el dibujo y el show dominical se convirtieron en las formas de resistencia, permitiendo a los prisioneros encontrar una manera de sobrevivir a la prisión, confrontar a sus captores y conformar un nuevo espacio para la creación artística y cultural organizada. Bajo esta perspectiva, este artículo reflexiona en el carácter público de la narración testimonial y los desafíos de su representación audiovisual.

**PALABRAS CLAVE:** Testimonio, práctica artística, documental, prisión política en Chile, Chacabuco.

### ABSTRACT:

This article deals with the process of making the Chilean documentary *La Resistencia de los Metales* (The Resistance of Metals), which from the oral testimonies of its protagonists relates the artistic and cultural practices that occurred in the prison camp of Chacabuco during the military dictatorship in Chile, between 1973 and 1974. Theater, poetry, music, crafts, drawing and the Sunday show became forms of resistance, allowing prisoners to find a way to survive prison, confront their captors and shape a new space for organized artistic and cultural creation. In this perspective, this article reflects on the

public nature of the testimonial narrative and the challenges of their audiovisual representation.

**KEYWORDS:** Testimony, artistic practice, documentary, political prison in Chile, Chacabuco.

\* \* \* \* \*

48

## 1. Las memorias eclipsadas de Chacabuco

El propósito de este artículo es dar cuenta del proceso de realización del documental *La Resistencia de los Metales* (Chile, 2017). Este documental aborda, desde los testimonios orales de sus protagonistas, las prácticas culturales y artísticas ocurridas en el campo de prisioneros de Chacabuco, entre los años 1973 y 1974, durante la dictadura militar en Chile. El teatro, la poesía, la música, la artesanía, el dibujo y el show dominical se convirtieron en las formas de resistencia, permitiendo a los prisioneros encontrar una manera de sobrevivir a la prisión, confrontar a sus captores y conformar un nuevo espacio para la creación artística y cultural organizada.

La dimensión artística y cultural ha sido menos explorada en los estudios de la memoria y de los derechos humanos, debido a que han sido otros los aspectos más urgentes de abordar ante los requerimientos de verdad y justicia en los contextos posdictatoriales en Chile y América Latina. Como sostiene la socióloga argentina Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*, la urgencia de trabajar sobre la memoria no es una inquietud aislada de un contexto político y cultural específico. “Aunque intentemos reflexiones de carácter general, lo hacemos de un lugar particular: la preocupación por las huellas de las dictaduras que gobernaron en el Cono Sur en América Latina entre los años sesenta y la década de los ochenta, y lo elaborado en los procesos posdictatoriales en los años noventa” (Jelin, 2002, pp. 3-4).

No obstante, distintas posturas y operaciones han surgido para procesar el pasado represivo reciente, provocando en las sociedades democráticas nuevos conflictos políticos y sociales. Bajo este complejo escenario de fuerzas contrarias, la demanda de la memoria ha priorizado, comprensiblemente, la reconstrucción de las escenas más útiles para la denuncia política o judicial. “Por las víctimas fatales –muertas y desaparecidas– han debido testimoniar los sobrevivientes” (Montealegre, 2013, p. 23).

Ciertamente, los trabajos y la demanda de la memoria no se han circunscrito sólo a una necesidad jurídica, moral y política, puesto que se han manifestado diversas modalidades de recuperación de las memorias para reconstruir nuestra compleja historia reciente, como ha sido el caso de las memorias de la militancia y el activismo político.

Sin embargo, la modificación del escenario político y las críticas surgidas en el interior como fuera del campo de los estudios de la memoria, han colaborado en la ampliación de los registros de la memoria como trauma y de las militancias políticas. Así, nuevas perspectivas de análisis y de representación buscan, por un lado, dotar de nuevos sentidos las experiencias de prisión política, tortura, detención-desaparición y exilio. Y, por otro lado, integrar la heterogeneidad de las memorias que no necesariamente se inscriben en dichas experiencias de la dictadura.

En un marco de comprensión más amplio de nuestro pasado represivo y de circulación de narrativas diversas, también encuentra su lugar la reflexión sobre la cotidianidad de la sobrevivencia en la prisión política. En esta perspectiva, es necesario destacar el concepto de “memorias eclipsadas”, elaboradas por el escritor chileno Jorge Montealegre, quien a su vez fuera prisionero político en el Estadio Nacional y de Chacabuco. Estas memorias refieren principalmente a aquellas experiencias que pueden connotar cierta *felicidad paradójica*. Es decir, “vivencias que –en el contexto de una situación desgraciada– contienen, por ejemplo, expresiones lúdicas, humorísticas o artísticas. Experiencias afectivas que, posteriormente, se callan o se recuerdan con melancólica nostalgia: algunas difíciles de creer –o de aceptar– y sin espacios de reivindicación, como si la vivencia, habiendo sido real, fuera una aporía perturbadora” (Montealegre, 2013, pp. 23-24).

## 2. Escenario de la resistencia

La antigua Oficina Salitrera Chacabuco<sup>1</sup> fue habilitada como campo de detención masiva durante la primera ola represiva de la dictadura y fue ocupado principalmente por prisioneros que fueron trasladados desde el Estadio Nacional y el Estadio Chile en Santiago, así como de diferentes recintos militares de las provincias septentrionales del país. Pasaron por este centro alrededor de mil doscientos hombres de diversas procedencias sociales, culturales, políticas y generacionales.

Los presos políticos en Chacabuco estuvieron sometidos a condiciones carcelarias autoritarias y rígidas<sup>2</sup>. Sin embargo, a diferencia de otros centros de detención y cárceles, Chacabuco arquitectónicamente no era un solo edificio, “sino centenares de casas que conformaban un barrio o una aldea. Por tanto, la vida cotidiana podía desarrollarse fuera de las casas. La vigilancia, salvo los distintos momentos de formaciones y conteos, plantones al sol o allanamientos, en Chacabuco se hacía generalmente desde fuera del campo” (Montealegre, 2013, p. 35). En este aspecto, la configuración del espacio y la libertad para desplazarse hacia otras casas o lugares del campo permitió a los presos conversar entre ellos sin restricciones, vale decir, se pudo dar una dinámica social al interior de Chacabuco.

El contexto geográfico, arquitectónico e histórico de Chacabuco impregna las experiencias que nos dejan los testimonios. En cada relato aparece una imagen, un rincón y un espacio de este lugar. Como expresa Michel De Certeau, “lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar. Una vez en este lugar palimpsesto, la subjetividad se articula sobre la ausencia que la estructura como existencia y la hace “estar allí” (De Certeau, 1996, p.121). En este sentido, los testimonios de la prisión política en Chacabuco remiten inmediatamente al lugar, no sólo por la descripción de los elementos que lo constituyeron como campo de prisioneros políticos, sino también por la novedad que suscitó el desierto de Atacama y la valoración simbólica que otorgaron los presos a la historia de la antigua oficina salitrera.

<sup>1</sup> Se ubica en el desierto de Atacama a 102 kilómetros de la ciudad de Antofagasta, y fue utilizado desde noviembre de 1973 hasta abril de 1975. No obstante, a mediados de 1974 el campo comenzó a desocuparse gradualmente, en la medida en que los presos políticos fueron dejados en libertad o trasladados a otros lugares de detención en Santiago y Valparaíso.

<sup>2</sup> Si bien no fueron utilizados los mismos procedimientos de tortura que hubo en el Estadio Nacional o en el Estadio Chile (primeros lugares de detención de la gran mayoría de los presos políticos en Chacabuco), si hubo procedimientos vinculados a la tortura. Para una problematización de la tortura en la dictadura chilena seguiremos el *Informe Nacional de Verdad y Reconciliación* (1991) y el *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* (2003).

De acuerdo a la propuesta de este documental, el proceso de apropiación y refundación del espacio por parte de la comunidad de prisioneros operó a través de prácticas que tejieron las condiciones determinantes de la vida social, brindando familiaridad y, a su vez, subvirtiendo el orden en la ciudad-prisión planificada por las Fuerzas Armadas. Para ello, la estrategia audiovisual fue la creación de una propuesta estética para mostrar el lugar donde ocurrieron los hechos centrada en la producción de nuevas imágenes de Chacabuco. Esta visualidad fue complementada con un paisaje sonoro, transformando el espacio vacío en un espacio vivo a través de los testimonios y la musicalidad. En efecto, el documental es un intento por reconstruir Chacabuco como escenario mediante la resignificación de la experiencia a más de cuarenta años de lo vivido.

### 3. La Resistencia de los Metales: arte y documento

El documental *La Resistencia de los Metales* fue el resultado del proyecto del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, titulado “Prácticas culturales como forma de resistencia en el campo de detención Chacabuco, 1973-1974”<sup>3</sup>. En un inicio, sin mayor conocimiento del formato documental, el propósito del proyecto fue realizar un registro audiovisual que recopilara las entrevistas individuales de los testimoniantes. Las preguntas centrales refirieron al ejercicio artístico y cultural desplegado durante la prisión política en Chacabuco, sin soslayar, por cierto, las circunstancias de la detención y los ámbitos biográficos y políticos de cada uno de ellos. De alguna manera, el producto ofrecido estaba cumplido con la edición de las entrevistas y la proyección de dibujos, fotografías, artefactos elaborados en Chacabuco y otros recursos que dieran cuenta de la producción artística y cultural en la prisión política (teatro, música, poesía, tallado, artesanía, entre otras prácticas). En otras palabras, el documental se ajustaba a las exigencias de una correcta investigación histórica, cuyo núcleo era el arte y la cultura como formas de resistencia para sobrellevar el encierro, la tortura y el temor a la muerte.

Sin embargo, a la luz de un proyecto interdisciplinario que plantea una asociación entre historia y arte las posibilidades del lenguaje se amplían, pero también la alianza se tensiona. El formato documental como ejercicio artístico precisamente tensiona el relato de la experiencia artística y de la resistencia en un campo de prisioneros políticos. El documental habla por sí mismo y tiene la libertad de explorar diversas formas narrativas, aún cuando las imágenes cumplen una función referencial. El proceso de montaje – condición de posibilidad de toda producción de sentido y valor cinematográfico– permite “cortar y repetir” y trabajar distintas capas al mismo tiempo, es decir, habilita el trabajo simultáneo de imágenes, sonido, música, fotografía, dibujo y testimonio para su construcción retórica. Por su parte, la escritura académica impone otros criterios a sus producciones y, por ende, su recepción resulta diferente a la experiencia del espectador de un documental.

---

<sup>3</sup> Este fondo concursable fue otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a Francisca Durán Mateluna como responsable del proyecto, en diciembre de 2015. El documental fue estrenado en abril de 2017 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile.



Figura 1. Detrás del pabellón dieciocho 1974. Dibujo: Juan Sáez.



Figura 2. Callejón campo de prisioneros de Chacabuco 2015. Fotografía: Fuente propia.

La pauta construida para las entrevistas fue trazando una línea argumental del relato y una estructura dramática. Se consideraron aspectos biográficos del testificante, militancias políticas, circunstancias de la detención, primeros lugares de detención (Estadio Nacional y Estadio Chile), traslado y prisión en Chacabuco (periodo de detención, organización del campo, relación con los militares, estado anímico), ejercicio artístico y cultural (motivaciones, organización de talleres, ensayos, espacios, contenidos, obras, participantes, materiales, artistas, nuevos talentos, etc.) y, por último, qué fue de ellos en lo inmediato a Chacabuco. En síntesis, un periplo que se iniciaba para la mayoría de ellos en el Estado Nacional y concluía una vez que fueron dejados en libertad. Si bien, esta estructura ofrecía una secuencia cronológica factible de proyectar en un formato



audiovisual, la investigación histórica además aportó, principalmente desde los testimonios orales y escritos, un nudo dramático que complejizaba la trama de la obra.

Para efectos del documental se realizaron siete entrevistas individuales, semi-estructuradas y de extensa duración (dos a tres horas cada una), entre mayo de 2015 y febrero de 2016. La investigación histórica también se nutrió de una recopilación de libros testimoniales, así como de material de archivo visual, sonoro y audiovisual<sup>4</sup> para ampliar el mapa de la detención en Chacabuco.

Los testimonios de la prisión política, en general, enfatizan en la necesidad que hubo de realizar actividades que absorbieran el tiempo para afrontar la congoja psicológica y la incertidumbre, es decir, trabajos que exigieran un ordenamiento y un esfuerzo sistemático de varias horas diarias. Luis Vitale sostiene que “para ‘matar’ el día, los presos realizábamos todo tipo de actividades. El objetivo era mantener la conciencia ocupada en algo concreto para no ponerse a elucubrar sobre los problemas personales y familiares, que de todos modos no tenían solución alguna en esas circunstancias” (Vitale, 1979, p. 13).

Adolfo Cozzi en su libro testimonial *Chacabuco, Pabellón 18, casa 89*, señala: “Un problema que tuvimos que manejar en el Consejo de Ancianos, con los médicos, fue el de la angustia general causada por la incertidumbre de lo que nos iba a pasar, porque eso lo manejaron los militares muy bien: que uno nunca supiera nada de lo que le deparaba el futuro. Esa incertidumbre hacía que muchos detenidos se autoconstruyeran euforia o depresión (...). Por eso nos preocupaban los prisioneros que se deprimían y se aislaban – sobre todo después de hechos como cuando nos allanaron las casas y nos quitaron todas las herramientas y servicios de cocina–, y andaban solos por ahí, “tomando caldo de cabeza”, como se dice cuando alguien pasa todo el tiempo absorto en pensamientos sobre su situación” (Cozzi, 2001, pp. 67-68).

La mayoría de los entrevistados refieren al “caldo de cabeza” y, en este escenario, el arte y la cultura aparecen como una posibilidad de mermar el drama y construir realidades diferentes, muchas veces desde la ironía y el humor, como una forma de resistir, evadir y olvidar. Orlando “Caliche” Valdés relata en el documental que desde su paso por el Estadio Nacional se caracterizó por contar chistes de forma muy espontánea, pero luego en Chacabuco junto al Chico Cabezas, el “Pampa”, se propusieron levantar el ánimo a los compañeros diariamente en los comedores a la hora del almuerzo teatralizando chistes. La razón de esta voluntad encuentra sentido en el suicidio de Oscar Vega, quien había vivido en la ex oficina salitrera y una vez prisionero político, a fines de noviembre de 1973, buscó su antigua casa y se suicidó.

En términos narrativos, aquí se sella el punto de inflexión de la estructura dramática del documental que desencadena un amplio ejercicio artístico-cultural para disminuir el “caldo de cabeza”. La aparición de los siete testimoniados-protagonistas, a través de un relato coral y simétrico, van tejiendo una trama que contribuye no sólo a imaginar y describir el contenido de las prácticas, sino también a un segundo momento crucial: el show dominical en la filarmónica de la salitrera. Esta presentación marca un hito en la consagración del triunfo de los prisioneros por sobre los militares.

<sup>4</sup> Las imágenes del documental alemán *Yo he sido, yo soy, yo seré*, de W. Heynowski y G. Scheumann (1974), fueron muy valiosas para nuestro documental puesto que muestran el campo de prisioneros en pleno funcionamiento.

Para finalizar, es importante mencionar que testimoniar públicamente anuncia y comunica historias personales y colectivas que desafían las escrituras de la historia, al poner en cuestión el marco interpretativo del pasado. La fuerza del testimonio radicaría, entonces, en modificar una noción de la política arraigada en una “gestión heroica de arriba hacia abajo”, pero también podemos añadir, la modificación de una “gestión heroica de abajo hacia arriba”. En este sentido, a través del soporte fílmico podemos reflexionar en torno al carácter público de la narración testimonial y los desafíos de su representación audiovisual.

## Bibliografía

- Cozzi, A. (2001). Chacabuco. *Pabellón 18, casa 89*, Santiago: Editorial Sudamericana.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- Montealegre, J. (2013). *Memorias Eclipsadas. Duelos y resiliencia comunitaria en la prisión política*, Santiago: Editorial Asterión.
- Vitale, L. (1979). *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.