

2015

Maestros de la manipulación: Titiriteros de la  
memoria histórica en *No* de Pablo Larraín y *La niña  
de tus ojos* de Fernando Trueba / Master  
Manipulators: Puppeteers of Historical Memory in  
*No* by Pablo Larraín and *The Girl of Your Dreams* by  
Fernando Trueba

Polly J. Hodge

Chapman University, [phodge@chapman.edu](mailto:phodge@chapman.edu)

Follow this and additional works at: [http://digitalcommons.chapman.edu/language\\_articles](http://digitalcommons.chapman.edu/language_articles)

 Part of the [European History Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Latin American History Commons](#), and the [Political History Commons](#)

---

#### Recommended Citation

Hodge, Polly J. "Master Manipulators: Puppeteers of Historical Memory in *No* by Pablo Larraín and *The Girl of Your Dreams* by Fernando Trueba." *Hispania* 98.3 (2015): 431-441.  
doi: 10.1353/hpn.2015.0070

This Article is brought to you for free and open access by the World Languages and Cultures at Chapman University Digital Commons. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Faculty Articles and Research by an authorized administrator of Chapman University Digital Commons. For more information, please contact [laughtin@chapman.edu](mailto:laughtin@chapman.edu).

---

Maestros de la manipulación: Titiriteros de la memoria histórica en *No* de Pablo Larraín y *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba / Master Manipulators: Puppeteers of Historical Memory in *No* by Pablo Larraín and *The Girl of Your Dreams* by Fernando Trueba

**Comments**

This article was originally published in *Hispania*, volume 98, issue 3, in 2015. DOI: [10.1353/hpn.2015.0070](https://doi.org/10.1353/hpn.2015.0070). In Spanish.

**Copyright**

American Associations of Teachers of Spanish and Portuguese

# Maestros de la manipulación: Titiriteros de la memoria histórica en *No* de Pablo Larraín y *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba



Polly J. Hodge  
Chapman University

**Resumen:** Se exploran dos obras cinematográficas, *No* de Pablo Larraín y *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba, en función de sus raíces literarias y el concepto de la memoria histórica. Las obras basadas en eventos históricos intensos y violentos tienen la capacidad de retratar la dialéctica entre la memoria y la amnesia histórica. De esta manera se estimula el impulso por desenmascarar los sistemas de poder y dialogar con la sociedad actual. En el proceso, se descubren soluciones alternativas a la violencia para tratar los problemas políticos.

**Palabras clave:** Fernando Trueba, film/cine, Franco, historical memory/memoria histórica, *La niña de tus ojos*, literature/literatura, *No*, Pablo Larraín, Pinochet, Skármeta

Lo que hace de Auschwitz un crimen único no es la cantidad  
de víctimas cuanto el proyecto de olvido: no debía  
quedar ni rastro para que nadie pudiera recordarlo  
y, por tanto, nadie pudiera jamás pedir justicia.  
—Manuel Reyes Mate

En este estudio se examinan dos películas contemporáneas, *La niña de tus ojos* (España, 1998) y *No* (Chile, 2012) en relación a sus correspondientes referentes literarios y la manifestación intermitente de la memoria histórica. De una manera u otra, ambas películas retratan momentos extremadamente intensos de sus historias nacionales: la Guerra Civil Española, 1936; y los últimos días de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, 1988. En cada una se representan figuras autoritarias, maestras de la manipulación, titiriteros que juegan con el imaginario histórico para alcanzar sus metas. Estas producciones cinematográficas, con trasfondos basados en eventos históricos ampliamente conocidos, sirven como vehículos para apreciar la interacción entre los antagónicos conceptos de la memoria histórica en contraposición a la amnesia histórica. Este choque dialéctico provoca el impulso necesario para desenmascarar dinámicas políticas y reevaluar sistemas de poder a niveles nacionales e internacionales; a la vez, estimula un diálogo con la complicada sociedad global actual. Como resultante, se muestra la posibilidad de encontrar soluciones inteligentes y creativas para enfrentar las situaciones sociales más violentas.

En *La niña de tus ojos*, dirigida por Fernando Trueba, se presenta una compañía cinematográfica española que va a Berlín para filmar dos versiones de una película musical, una en alemán y otra en español. Con referentes literarios que apuntan a la famosa *Carmen* de Merimee y a la ópera conocida de Bizet, la película tiene lugar en 1938 en plena Guerra Civil Española. La trama está basada en un hecho histórico; los cineastas afines a Francisco Franco usaban estudios en Italia y Alemania para filmar sus películas. Así, *La niña de tus ojos* toma su base histórica de la película de Florian Rey, *Carmen, la de Triana* protagonizada por Imperio Argentina y filmada en los estudios de Universum Film, A. G. (UFA) de Berlín en 1938.<sup>1</sup> *La niña de tus ojos*

representa una época caracterizada por la violencia y la brutalidad ejercidas por sistemas de poder absoluto y la deshumanización no solo en España, sino también en la Alemania de Hitler y en otros países europeos. Esta película se estrenó justo antes de entrar en el nuevo milenio, un momento decisivo en la historia de España cuando fueron establecidas varias organizaciones dedicadas a la recuperación de la memoria sobre la Guerra Civil, un momento de despertar colectivo en el país, en oposición a lo que ha sido conocido como la “amnesia histórica” oficial y políticamente correcta, tanto después de la guerra en 1939 como en los veinticinco años posteriores a la muerte de Franco.

El juego de la memoria sigue una trayectoria muy diferente en la película *No* de Pablo Larraín. El contraste entre *La niña de tus ojos* y *No* es apreciable al examinar las fuerzas involucradas en dirigir el imaginario histórico en la dinámica “memoria-olvido”. Si el énfasis en *La niña de tus ojos* es la reproducción de una época oficialmente olvidada en la agenda política nacional en España, en *No* la amnesia histórica intencional figura como una estrategia clave en la campaña de oposición a Augusto Pinochet. En esta película se juega con la aparición y la desaparición de la memoria histórica para crear las imágenes propagandísticas de las campañas para el plebiscito de 1988 en Chile. Presionado por la comunidad internacional, el gobierno de Pinochet convocó un referéndum en donde la población chilena votaría “sí” o “no” en cuanto a la continuación de Pinochet en el poder por ocho años más, los que sumarían a los quince en los que ya se había ostentado de facto como jefe de estado. La película despierta fantasmas de un pasado extremadamente difícil en la historia del país comenzando en los años setenta: torturas, desapariciones, asesinatos y otras atrocidades bajo el régimen de Pinochet. Y al mismo tiempo, la película oculta temporalmente esas memorias para revelar así los métodos estratégicos de la campaña que llevó al “no” a ganar de una manera democrática en aquella consulta, abriendo la puerta para un nuevo gobierno en Chile. El guión de *No* está basado en la obra teatral inédita de Antonio Skármeta *El plebiscito*, cuya primera versión fue escrita poco después de dicha votación, en Alemania, donde el autor se había exiliado. Aunque no ha sido estrenada, algunos de los personajes y de las situaciones de la obra teatral fueron incorporados más tarde en su novela *Los días del arco iris*. Con esta obra Skármeta fue galardonado con el Premio Planeta en 2011. Igual que sus antecedentes literarios, la película *No*, nominada a un premio Oscar en 2012, aborda el asunto de la justicia política durante la transición a la democracia en Chile.

Los periodos históricos con figuras políticas autoritarias de la talla de Pinochet, Franco, y Hitler tienen la capacidad de despertar debates sobre la actualidad de los eventos del pasado, el concepto de la restitución y las sanciones apropiadas para los crímenes en contra de la humanidad.<sup>2</sup> Muchos teóricos sociales, literarios y culturales han explorado la importancia de la memoria, el recuerdo y el olvido en la reconstrucción de la historia. Por ejemplo, José M. González en su artículo “Spanish Literature and the Recovery of Historical Memory” muestra con profundidad el papel que la literatura, especialmente la narrativa, ha tenido en la exposición de las dolorosas experiencias que sufrieron las víctimas de la dictadura franquista. Sin embargo, González enfatiza que el camino a la recuperación histórica en la esfera de la política ha sido muy arduo y lento en España, que los años de la dictadura se caracterizan por el silencio más que el debate. Después de la muerte de Franco, por razones políticas, tampoco hubo un diálogo dedicado a la restitución para las víctimas de la guerra. Según González, “The painful memories of the past . . . were covered with a mantle of silence that prevented people talking about them. Franco’s death might have offered a suitable opportunity for remembrance . . . [but] speaking about the past was avoided in order to enable a consensus of all the political right and left wing parties around the Constitution of 1978” (178). La falta de consenso entre los partidos políticos referente a los años franquistas aseguró “el pacto de silencio” para que pudieran llegar a un acuerdo al establecer la nueva constitución en el periodo de la transición en España. Las diferentes facciones políticas comprendieron muy bien que tenían que manipular el imaginario socio-histórico, o jugar, en este caso, el juego del escondite entre la memoria y el olvido si

querían cooperarse para que sus esfuerzos llegaran a establecer un tipo de gobierno más allá de una dictadura.

Es importante notar el contraste entre el proceso de transición política en España y el de Chile después de la dictadura de Pinochet. Según Manuel Castells en su estudio sobre la globalización y la transición en Chile, dos años después del referéndum chileno, ya se había establecido la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, indicación de los esfuerzos nacionales de reconocer oficialmente casos de desaparecidos y asesinatos cometidos por las fuerzas militares (127). Fue precisamente el consenso entre todos los partidos políticos de la Concertación democrática, los de la oposición y las fuerzas armadas lo que estableció el ‘pacto de recuerdo’ entre los grupos. A la vez, Tomás Moulian, en su artículo sobre la transición chilena, afirma que el acto de recordar las atrocidades de Pinochet estaba presente durante la dictadura: “During the dictatorship, the cult of remembering was ever-present. . . . The acts of the dictatorship were so atrocious, of course, that the only ethical option was to remember” (356). Sin embargo, Moulian también enfatiza que la transición a la democracia en Chile no estuvo libre de obstáculos y que la Concertación en algún momento adoptó la política del “recuerdo selectivo”, lo que él llama *whitewashing* o el encubrimiento de las actividades destructivas de Pinochet al tratar de revitalizar la imagen de Chile como un país económicamente poderoso y a la vanguardia de los otros países latinoamericanos ante los ojos de la comunidad internacional, especialmente en la Exposición Universal de Sevilla en 1992. No obstante, el periodo después del referéndum chileno de 1988 se caracteriza no por un fuerte ‘pacto de silencio’ como en España, sino por la política del recuerdo y olvido selectivos de las atrocidades que se cometieron durante los quince años de dictadura. Así, el proceso de recuperación de la memoria histórica y restitución para las víctimas comenzó relativamente rápido durante los años de la transición en Chile en comparación a las décadas de silencio que caracterizan la transición en España.

A través del vaivén entre el recuerdo y el olvido en estas dos obras cinematográficas se revelan varias capas de poder imbricadas en los procesos sociales y culturales; es más, se desmascara el gran papel que juegan los medios de comunicación al ser controlados por los titiriteros políticos más poderosos. En su sugerente estudio sobre los medios de comunicación, la política y la memoria, Andreas Huyssen afirma que los discursos sobre el imaginario histórico han sido encendidos principalmente por los debates sobre el Holocausto que surgieron en los años ochenta y que recibieron mucha atención por los medios de comunicación, incluyendo programas de televisión y homenajes a los aniversarios de cincuenta años para los eventos claves del Holocausto como la Noche de los cristales rotos, *Kristallnacht*, de 1938 y otros. Para Huyssen, el impulso para conmemorar estos eventos está motivado no solo por el deseo de recordar a las víctimas, sino también por el gran miedo a olvidar. Según Huyssen, “This fear of forgetting articulates itself paradigmatically around issues of the Holocaust in Europe and the United States or of the desaparecidos in Latin America. . . . [W]e try to counteract this fear and danger of forgetting with survival strategies of public and private memorialization” (28). Como resultado de estos eventos dedicados a recordar la historia, se exhibe la memoria como espectáculo o producto de consumo que los medios de comunicación reproducen para vender. En nuestro caso, se trata de la industria cinematográfica y su tratamiento específico de la memoria histórica en dos esferas culturales distintas. El espectáculo del plebiscito chileno de 1988 en *No* y el de la Guerra Civil Española entrelazada con el Holocausto judío en *La niña de tus ojos* es el eslabón que une las dos obras cinematográficas, aunque en cada caso se manifiestan estos espectáculos históricos de maneras muy distintas. Es importante reconocer, como nos recuerda Huyssen, que “while memory discourses appear to be global in one register, in their core they remain tied to the histories of specific nations and states” (26). El discurso de la memoria en cada una de las películas sigue una trayectoria temporal específica a su momento histórico.

El cambio en el énfasis temporal de la concepción modernista—predominante en las primeras décadas del siglo veinte, con su enfoque en el “hombre nuevo” que debe dejar atrás todo el

bagaje del pasado para poder progresar en el futuro—a la concepción del tiempo en su capacidad de reconciliarse con el pasado para poder forjar un futuro brillante se pone de manifiesto en el estudio de Huyssen como punto de partida para entender los movimientos dedicados a la recuperación de la memoria. Gonzalo Navajas en su ensayo “La memoria de la novela y el cine contemporáneos” también ha estudiado el papel de la memoria y la temporalidad histórica en producciones literarias y cinematográficas de los siglos veinte y veintiuno. Navajas comenta las tensiones entre los estudios que por siglos han considerado las conexiones entre los eventos del pasado histórico como una clave para el progreso en el presente o el futuro y lo que él llama nuevas modalidades de producción cultural en el siglo veintiuno, las cuales tienden a ignorar el pasado como un factor esencial para el progreso en el futuro. De acuerdo con este nuevo modelo, las huellas del pasado impiden el descubrimiento de nuevas configuraciones. En ese orden de ideas, Navajas piensa que el siglo veintiuno llegará a conocerse como “la era de la temporalidad”, reconsiderada y reconfigurada (63). Estas dos concepciones opuestas, la historia como catalizador positivo para el futuro y la historia como un impedimento para el progreso, aparecen de una manera u otra, en las películas y sus referentes literarios examinados en este estudio.

*La niña de tus ojos* despierta la memoria histórica en distintos niveles. Alude a la famosa figura literaria de Carmen, una gitana rebelde atrapada en un mundo romántico de contrabando, delincuencia, pasión, intriga y tragedia. Macarena Granada, interpretada por Penélope Cruz, es la contraparte de Carmen; es una “diva” con mal temperamento en la película que se filma en Berlín durante el tiempo de Hitler en la Alemania de 1938. Macarena no tiene miedo de desafiar las costumbres al decir y hacer lo que le place, aunque sea peligroso para la tropa española; rechaza abiertamente los gestos amorosos e inapropiados del Ministro de Propaganda Nazi y da de comer a los prisioneros judíos que participan como extras en la película.

La estructura dramática de la película gira en torno a escenas extremadamente cómicas entre las bufonadas de los actores españoles durante los ensayos diarios y su yuxtaposición con las intervenciones de las fuerzas Nazi encargadas de vigilar el teatro y a los prisioneros escogidos para actuar en el filme. Los incidentes cómicos, detonados por los choques culturales y lingüísticos, amén de los malentendidos entre alemanes y españoles, sirven como interludios humorísticos, descansos de las intensas escenas, históricamente verídicas, de violencia y trato humillante hacia los prisioneros judíos, así como para las escenas de los pogromos incendiarios llevados a cabo por toda la ciudad. Esta estructura proporciona acercamientos a la historia que no se limitan a recordar el Holocausto judío, sino también la cooperación entre los fascistas españoles y alemanes durante la Guerra Civil. Por ejemplo, en una parte de la película el Ministro de Propaganda, el conocido Joseph Goebbels, invita a cenar a Macarena. Como no hablan el mismo idioma, requiere de un traductor, por medio del cual Goebbels le sugiere a Macarena quedarse a trabajar en Alemania y le ofrece conseguirle los mejores papeles en futuras películas. Para persuadirla presume que hasta a la famosa Greta Garbo le han ofrecido actuar en Berlín. Luego, incrementa la oferta al decir que tendrá grandiosos papeles: “. . . Usted interpretará a Isabel la Católica que expulsó a los judíos de España”. Para convencer a Macarena, Goebbels usa ejemplos de la España del siglo XV con los que enfatiza los supuestos elementos comunes entre las agendas nacionales: el deseo de controlar o deshacerse de los judíos. Sin embargo, no consigue impresionar a Macarena, quien responde de una manera impertinente, al estilo del temperamento fogoso de Carmen: “¡Qué manía con los judíos, eh! ¿Pero que le han hecho los judíos? ¿Y los gitanos? ¿Qué tiene en contra de los gitanos? Pues, yo soy medio gitana, ¿sabe usted?” Se lo grita a Vaclav, el traductor, para que traduzca lo dicho, pero éste suaviza la respuesta en su mediación y Goebbels concluye que no le interesa hablar de política en esos momentos; es evidente que está más interesado en seducir a Macarena.

En esta interacción se efectúa un juego dinámico con la memoria histórica que puede considerarse una manipulación de los hechos: Goebbels menciona a la Reina Isabel para asemejar el gobierno alemán de su momento y el español de una “gloriosa” época pasada. Pero la diferencia histórica es importante: la expulsión de los judíos por parte de los Reyes Católicos, quienes

también les permitieron la conversión al catolicismo, no tiene comparación con las tácticas extremas de los Nazis. En la mente de Goebbels, la recuperación de esa memoria histórica debería atraer a Macarena, pero solamente sirve para glorificar actos inhumanos y viles: la historia se repite y Macarena no comparte su entusiasmo.

El Joseph Goebbels histórico, miembro del gabinete de Hitler, fue un maestro de la manipulación; consciente del poder de la industria cinematográfica para influir en grandes grupos de personas, alentó un cine de propaganda aria desde los estudios UFA en Berlín. En su plataforma política había espacio para gestionar su contacto personal con las actrices extranjeras que actuaban en la UFA, a cambio de lo cual, él facilitaba favores políticos. El desenmascaramiento de su doble interés, la seducción de las mujeres y su generosidad política es ejemplificado en *La niña de tus ojos* cuando el grupo de actores es invitado a la embajada española para una fiesta de bienvenida.<sup>3</sup> El embajador español y el director de la película, Blas Fontiveros (quien mantiene una relación amorosa en secreto con Macarena), intercambian unas palabras mientras Goebbels toma a Macarena del brazo y la escolta a la recepción:

EMBAJADOR: Sabida es la adoración del Señor Ministro por el sexo débil . . . ¿sabías?  
FONTIVEROS: No, no lo sabía.  
EMBAJADOR: Pero . . . no le digo más, que a la UFA se le llama “El prostíbulo de Goebbels”. Gustosos debemos sacrificar a una mujer a cambio de aviones para el Movimiento. Es nuestro deber de patriotas. . . . Además, es un honor para todos nosotros que un hombre eminente como el Doctor (Goebbels) se haya interesado en el humilde cine español. Vamos, Fontiveros, ánimo, que no son días de flaqueza.

Los otros actores permanecen expectantes mientras Goebbels se encuentra con Macarena en una mesa privada y pronto se dan cuenta de que, en realidad, la recepción fue arreglada para que Goebbels tuviera la oportunidad de estar a solas con ella. Una de las actrices en el grupo comenta sarcásticamente: “el Embajador la ha servido en un plato como lo hacían para Fernando VII”.<sup>4</sup> Esta escena en la recepción de la embajada sirve para revelar la corrupción en los más altos niveles políticos y culturales, a la vez que desenmascara al embajador español: él mismo, y por extensión su gobierno, son mostrados como simples títeres en la relación que Alemania sostenía con España. Goebbels, quien movía los hilos y manipulaba a sus muñecas con fineza, maestro de su vocación, montó el espectáculo del siglo.

Si el grupo de actores en *La niña de tus ojos* sirve como catalizador para revelar la relación de poderes entre España y Alemania en el emblemático año de 1938, en la película de Pablo Larraín *No*, es también la comunidad artística la responsable de desempeñar un papel crucial en la exposición y el consecuente rechazo del régimen político encabezado por Augusto Pinochet. En el estudio de Kristin Sorensen, *Media, Memory, and Human Rights in Chile* se analiza la importancia de los medios de comunicación en revelar u ocultar, recordar u olvidar los acontecimientos del pasado, interviniendo en la manera en que los chilenos interpretan su presente y pasado. Según Sorensen, “There is a crucial interplay of human rights discourses that occurs in Chile among the media institutions . . . survivors, audiences, artists and grassroots media producers” (6). En esta película, la comunidad artística participa en una campaña para promover el voto en contra del dictador de manera pacífica y democrática. La estrategia estuvo basada en la promoción de una imagen de prosperidad y felicidad en el futuro del país, sin referencias a las miserias del pasado. En *No*, la amnesia histórica se convierte en la clave estratégica para que la campaña a favor del “no” resultara vencedora y, contra todas las expectativas, reemplazara al régimen militar que se había mantenido en el poder por quince años. Navajas, en el estudio previamente mencionado, ve en la cultura del fin del siglo veinte una resistencia frente a la tradición histórica: “La cultura finisecular . . . se revela defensiva frente a la historia, la percibe como un lastre que impide la proyección hacia delante . . . el pasado, por lo tanto, como impedimento o falsa referencia estéril . . . que debe ser . . . olvidada” (62). Es precisamente esta filosofía la que

pone en marcha la campaña de venderle al público la palabra “no”: olvidarse de los referentes violentos del pasado de Chile para enfocarse en la imagen de un futuro lleno de esperanza y felicidad. Y como Sorensen nos recuerda, “The media’s central role in structuring knowledge about history involves not only representation, but also a lack of representation that ensures the strategic absence of certain topics” (54). Así, los creadores propagandísticos de la campaña del “no”, junto con la comunidad de los artistas más respetados de Chile, se convierten en maestros de la manipulación al tirar de los hilos para modelar su concepción de un futuro brillante; dejan a Pinochet, ahora títere en sus manos, fuera del escenario.

En *El plebiscito*, la obra teatral inédita de Antonio Skármeta, al igual que en la película *No*, el protagonista René Saavedra es el mayor representante de la mercadotecnia en Chile, con una gran capacidad creativa para vender sus ideas innovadoras. El Saavedra de Skármeta tiene alrededor de cincuenta años; es un ejecutivo de publicidad maduro e idealista con un matrimonio estable. Su pasión por la política es su motivación para trabajar con la campaña por el “no”. El Saavedra de Larraín (Gael García Bernal), es completamente opuesto: un joven treintañero que anda en patineta; es indiferente ante asuntos políticos y está separado de su esposa, quien es una activista política. La película y la obra teatral vacilan entre lo personal y lo político. La estructura dramática de la obra teatral se basa en las interacciones que sostiene Saavedra primero con su esposa y luego, con el Ministro de Asuntos Interiores. Skármeta confirmó en una entrevista con Marcelo Soto, en enero del 2013, que el nudo de su obra depende de la relación cómica que Saavedra mantiene con el Ministro de Asuntos Interiores, quien trata de convencer a Saavedra para que trabaje en la campaña del “sí”. El Ministro sabe que Saavedra, desempleado, está en una lista negra por motivos políticos y planea convencerlo con la oferta de un salario impresionante, aunque conoce la oposición de Saavedra a la reelección de Pinochet. El diálogo entre ellos es, a la vez, muy cómico y políticamente poderoso. El matiz irónico de la oferta no pasa desapercibido para Saavedra y lo aprovecha para desenmascarar al Ministro en el siguiente diálogo de la obra:

SAAVEDRA: Qué vueltas tiene la vida. Cuando Pinochet dio el Golpe y lo nombró a usted Ministro, me echaron del trabajo y me metieron preso. Y ahora la misma persona que me metió preso y me dejó cesante, me ofrece trabajo.

MINISTRO: No se me escapa el toque paradójico de la situación. Pero usted es el mejor publicista del país y para esta campaña queremos sólo lo mejor. Usted le podrá criticar a este gobierno todo lo que quiera, pero no me puede negar que tenemos un brillante equipo de economistas. ¡La Economía florece en Chile!

SAAVEDRA: Para los ricos.

MINISTRO: Pero pronto llegará el momento en que la riqueza será tanta que se derramará hacia los pobres.

SAAVEDRA: Ahí tiene el *slogan* que necesita para la campaña del **SÍ**: “*Cuando los ricos se harten tirarán las sobras del banquete a los pobres*”. (12)

Para Saavedra, la palabra “sí” está ausente de su vocabulario; sus comentarios cínicos y políticamente cargados con contenidos de clase, además de la traición anterior del ministro, dejan ver que la única respuesta posible para él será “no”.

En la película *No*, en cambio, el Saavedra de Larraín desde el principio de la historia tiene trabajo en una compañía de publicidad muy prestigiosa, cuyo director se encarga de la promoción del “sí”. Saavedra “asesora” a esa campaña, por lo que las interacciones con su jefe, Lucho Guzmán, respecto a su participación en la campaña del “no” pueden resultar cómicas, pero sobretodo, son muy intensas. En un momento dado Guzmán está tan desesperado por persuadir a Saavedra de dejar la campaña del “no” que le ofrece convertirlo en socio en su agencia. Pero, al igual que el Saavedra de Skármeta, el protagonista de Larraín no se deja comprar; en consecuencia, Guzmán comienza un juego sucio con él y los otros creadores del “no”, quienes se ven obligados a trabajar de manera clandestina, a medianoche y en lugares secretos.

En su entrevista con Soto, Skármeta confirma que Peirano, el guionista de *No*, introduce aún más elementos históricos de la campaña del “no” en comparación con su obra teatral (4).<sup>5</sup> Peirano hace una investigación exhaustiva entre los publicistas que participaron en la campaña de 1988, y según Larraín, cerca del 30% de la película consiste en fragmentos filmicos de la campaña histórica de 1988 (Rohter); los anuncios en la película son los originales de José Manuel Salcedo y Enrique García, dos de los creadores de la campaña del “no” (Johnson). Aunque la opinión popular indicaba que Pinochet sería reelegido con el voto del “sí”, los arquitectos de la campaña del “no”, como Saavedra en la película, apostaron por un acercamiento más original y creativo; Saavedra diseña una campaña política con el lenguaje propio de la publicidad, propaganda televisiva que se guía por una fórmula matemática muy simple: la dictadura no es equivalente a la felicidad. En el anuncio participan destacados artistas de la comunidad incluidos mimos, bailarines y actores; hasta actores famosos en los Estados Unidos como Jane Fonda, Christopher Reeves y Richard Dreyfuss aparecen en la pantalla para animar a los chilenos a votar por el “no”. Los anuncios son ligeros, atractivos y apolíticos inspirados en una supuesta felicidad ideal del futuro con canciones o *jingles* como *Vamos a decir que no* y *El vals del no* que se canta al ritmo del vals vienés de Strauss, *El Danubio azul*. Pinochet solo se hace presente mediante su evidente ausencia; la omisión de su imagen en la campaña del “no” es un presagio de su expulsión democrática del gobierno. Los inteligentes titiriteros de esa campaña supieron cómo y cuándo dejar en paz al muñeco de Pinochet, despejando el escenario para el próximo acto democrático de la nación. Irónicamente, la derrota de Pinochet fue obtenida con una campaña dedicada a desenmascarar los fantasmas del régimen a fin de vestirlos luego con los colores del arco iris convirtiéndolos en bailarines, jinetes y gente alegre que disfruta de un picnic en el campo.

Según Castells, después de la dictadura de Pinochet, el inicio del proceso de restitución, de recuperación de la memoria y de los derechos humanos tuvo lugar casi inmediatamente después del plebiscito: “La afirmación de los derechos humanos y la depuración de responsabilidades con respecto a su violación estuvo presente desde un principio de los gobiernos de la Concertación democrática” (127). Instrumentos como la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1990) y la *Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación* (1992) se establecieron apenas dos años después del plebiscito; ambas fueron muestras de los inmediatos esfuerzos de la comunidad chilena por lidiar contra los rastros del desastre que dejaron Pinochet y su gobierno de militares. Con la cooperación entre las Fuerzas Armadas y otras organizaciones políticas, se firmaron una serie de acuerdos que derivaron en un consenso político y dieron pie al slogan de la campaña presidencial del 2003: “No hay mañana sin ayer”. El presidente Lagos declaró que la democracia no podía ser construida sobre la inestable tierra de la amnesia histórica. En los veinte años que siguieron el referéndum se crearon numerosas comisiones dedicadas a la restitución y reconstrucción de los derechos humanos de las víctimas de tortura y desaparición forzada. Por ello, Castells concluye en su estudio que la transición política hacia la democracia en Chile fue afianzada por una agenda política dedicada a la pronta recuperación de la memoria de un periodo histórico difícil de olvidar.

La obra de Skármeta y la película de Larraín reafirman la importancia del plebiscito de 1988 como pieza fundamental para la historia de la política y la democracia en Chile. Contra la opinión de muchos críticos, Skármeta defiende las licencias artísticas tomadas por Larraín y Peirano para representar el plebiscito desde la óptica del 2012. Para el autor, es importante que los jóvenes, nacidos en la época democrática, experimenten el pasado mediante la película: “Yo creo que muchas veces la gente más joven que disfruta la democracia y la libertad no sabe lo que costó recuperarlas. Están en un paraíso donde pueden decir lo que quieren, sin miedo a que torturen a sus padres o que los degüellen o los exilien. Eso es lo que conquistó el No” (Soto). La memoria recuperada por la película y la obra teatral es portadora de importantes mensajes para los espectadores/lectores del siglo veintiuno: la democracia obtenida mediante métodos democráticos fortalece el poder de su propio sistema y debe ser reconocida por las futuras generaciones. La creatividad y la inteligencia son factores esenciales que hay que considerar

al enfrentarse con problemas sociales de gran intensidad. Estas obras muestran que la energía creadora y artística puede ser una herramienta muy poderosa para manipular y derrocar hasta las fuerzas políticas más violentas.

A diferencia de Chile, la recuperación de la memoria histórica en España no ha seguido un curso tan rápido y exitoso. Ofelia Ferrán, en su estudio sobre la España contemporánea, explica que ha sido muy lento el proceso de reconciliación con las fuerzas franquistas en la búsqueda de la verdad sobre la violación de derechos humanos a partir del año 1936; no fue sino hasta finales del siglo veinte, principios del siglo veintiuno, que los problemas más oscuros salieron a la superficie política. Trascurrieron más de veinticinco años desde la muerte de Franco hasta que comenzaron las indagaciones sobre las legendarias fosas comunes de los años de la guerra. Según Ferrán, en España, el proceso oficial de la recuperación de la memoria histórica está todavía por nacer: “to this day Spain has not undertaken any official institutional reappraisal of its past nor produced an official report documenting past repression, such as the Truth and Reconciliation Commission in South Africa or the “Nunca Más” [Never Again] report in Argentina” (14). En España, según la misma autora, en lugar de una cultura de la memoria, se fomenta consistentemente una cultura del olvido. Como un ejemplo, Ferrán retoma las ideas de Manuel Reyes Mate a propósito del atentado en la estación de Atocha del tren madrileño, el 11 de marzo de 2004. En su artículo “Lugares de la memoria” publicado en *El País* a un mes de ocurridos los hechos, el autor analiza la aparición espontánea de ofrendas en honor de las víctimas y lo contrasta con la voluntad de las autoridades madrileñas de decretar el retorno a la “normalidad” en un plazo breve, lo que requeriría el desmontaje de la ofrenda y cualquier rastro de la memoria. Reyes Mate sitúa esta actitud hacia el olvido dentro de un comportamiento político y social más general en España: la incapacidad para enfrentar las crueles realidades del pasado. Así, Ferrán puede afirmar que “the Spanish transition to democracy after Franco’s death was based on what has come to be called a collective ‘pacto del olvido’ . . . Spain still needs to create an adequate ‘culture of memory,’ a process whereby society effectively confronts the legacy of its traumatic past of war, exile, dictatorship, and repression” (14). De acuerdo con sus datos, aun cuando numerosos grupos de la sociedad civil manifestaron su interés por excavar fosas históricas e indagar en el pasado, Ferrán informa que el apoyo gubernamental para esos proyectos fue escaso, por lo menos hasta 2004.

Irónicamente, la detención de Pinochet en 1998 por parte del juez español Baltasar Garzón sirvió como el catalizador para despertar al país de su estado amnésico y, con ello, empezar a cuestionar abiertamente las injusticias del régimen franquista. La extradición de Pinochet por parte de Garzón causó que muchos grupos en España se preguntaran por qué no se habrían tomado medidas similares en su propio país para el enjuiciamiento de Franco por sus crímenes contra la humanidad. Aunque unos años después, en 2005, Garzón intentó establecer una “comisión de la verdad” en España para investigar y documentar la época de la dictadura, ninguna investigación ni informe oficial han sido integrados (Ferrán 20–21). El momento de la recuperación oficial de la memoria en España sigue detenido. En contraste, Ferrán apunta que en la producción literaria y cultural del país sí ha habido una labor significativa. Hay una lista muy amplia de escritores, dramaturgos, cineastas y directores que han tratado en sus obras el tema de la memoria y la dinámica política y social durante el régimen de Franco.<sup>6</sup> Entre ellos se encuentra Fernando Trueba con varias de sus películas, incluida *La niña de tus ojos*.

Es interesante notar que *La niña de tus ojos* se estrenó el 13 de noviembre de 1998, exactamente sesenta años después de la famosa Noche de los cristales rotos, *Kristallnacht*, que ocurriera del 9 al 10 de noviembre de 1938. Una de las primeras escenas de violencia en la película es una clara representación de aquel famoso acontecimiento, un referente histórico que recrea el peligroso ambiente imperante en Alemania y Europa durante los años treinta y por extensión, alude a los desastres violentos de la Guerra Civil en España. Trueba, como director de la película, enfoca la atención del espectador hacia el Holocausto judío para indirectamente evocar las memorias acerca de la guerra española y a la vez, exponer los vínculos entre los sistemas de

poder en España y Alemania durante ese periodo tan intenso para Europa y, eventualmente, para el mundo. En el transcurso de la película, la Guerra Civil es prácticamente puesta en el olvido; y al mismo tiempo está siempre presente por el ambiente violento y peligroso que se retrata en Berlín, entorno paralelo a las circunstancias que experimentan los actores en su propio país.

Fontiveros, contraparte de Trueba en la película, es director del filme-dentro-del-filme y en un giro inesperado de la trama, tiene la oportunidad de manipular y engañar astutamente a las figuras en el poder para lograr una meta importante: salvarles la vida a dos de sus actores. Hacerlo, sin embargo, tiene un precio muy alto: tiene que renunciar al proyecto cinematográfico y poner en juego su propio destino. La estrategia de Fontiveros combinada con la última imagen de la película constituye un final abierto, de ambigüedad e incertidumbre. Correlato, a fin de cuentas, de las características que han definido el acercamiento de las autoridades españolas al tema de la recuperación oficial de la memoria histórica acerca de la Guerra Civil, más un deseo de olvidar que de recordar.

Fontiveros enfrenta un dilema severo hacia el final de la película: Leo, un prisionero judío y actor en algunas escenas, escapó y se refugió en el camerino de Macarena. En una sucesión de enredos, el grupo de actores brinda protección a Leo, quien eventualmente llega hasta la casa que Goebbels ha dispuesto para sostener una relación con Macarena. Al percatarse de esas intenciones, Leo pelea con Goebbels hasta dejarlo inconsciente. Escapa de ahí junto con Macarena para reunirse con el grupo de actores que los aguardan fuera de la casa. Mientras tanto, Fontiveros pone en marcha un plan secreto para sacar a Leo y a Macarena de Alemania antes de que Goebbels salga de su estupor negociando con la esposa de Goebbels, mujer poderosa y celosa ante las conquistas de su esposo. Le promete alejar definitivamente a Macarena de Berlín a cambio de dos pasajes de avión con destino a España. Ella supone que los pasajes son para Fontiveros y Macarena, ya que, convencida de los principios nazis, jamás habría consentido el escape de un judío. La transacción se hace inmediatamente: Leo y Macarena abordan el avión.

En la última imagen de la película, mientras el grupo de actores observa el despegue del avión, Fontiveros recibe la orden de esperar a Goebbels a solas. Uno de los actores le da un diccionario, le desea buena suerte y todos se van. Fontiveros se queda solo, con el diccionario en la mano, mientras la iluminación en su cara disminuye: destino incierto en un mundo violento. El final de *La niña de tus ojos* queda abierto a la especulación, lo contrario de lo específico en los resultados mostrados en *No*; para los personajes de *La niña de tus ojos*, especialmente Fontiveros, no hay una resolución concreta. De modo semejante, la recuperación de la memoria de la Guerra Civil Española queda en un estado incompleto, incierto; por ahora los oficiales españoles no han encontrado el vocabulario adecuado para traducir y reconstruir efectivamente esas memorias.

Tanto en *No* como en *La niña de tus ojos* se evocan momentos sumamente intensos en la historia y como nos recuerda Navajas cuando escribe, “El cine sigue (con la narrativa) una orientación paralela entre la afirmación y el rechazo de la memoria reconstructora” (69). Las dos obras cinematográficas despliegan estrategias para manipular la memoria histórica y jugar con el olvido. Ambas, al dismantelar la dinámica de los sistemas de poder, sugieren alternativas pacíficas para enfrentar asuntos potencialmente explosivos. Los diseñadores de la campaña por el ‘no’, junto con la comunidad artística, usaron técnicas únicas para lograr lo impensable: derrocar a un dictador por medios democráticos. Fontiveros, por su parte, debió usar la imaginación y manipular delicadamente a la esposa de Goebbels para poder salvar a Macarena y, con un gesto humanitario, a un judío, en lugar de a sí mismo.<sup>7</sup> Las dos obras, de una manera u otra, exhiben el potencial de la comunidad artística para, en colaboración con otras instituciones, efectuar cambios por medios creativos.

En la complicada sociedad global de hoy día, las producciones culturales basadas en densas memorias sociales, políticas e históricas pueden estimular el surgimiento de nuevas técnicas para atender las crisis nacionales e internacionales.<sup>8</sup> Tales producciones mueven los hilos del imaginario histórico y ofrecen soluciones históricamente imaginativas a dilemas abominables; a la vez, dejan “lugares de la memoria” en los archivos del mundo cinematográfico.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mis sinceros agradecimientos a las siguientes personas por su ayuda y sus comentarios críticos al desplegar este proyecto: Maritza Villela; Laura Loustau; Federico Pacchioni; y los participantes en el grupo CRASsH “The Puppet Metaphor” de Chapman University. Debo reconocer de manera especial el apoyo intelectual y la dedicación consistente de Israel Franco (INBA-CITRU) a mi trabajo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Antes del estreno de *La niña de tus ojos* en 1998, Imperio Argentina acusó a Trueba de engañarla sobre la representación de la protagonista Macarena en la película. Lo denunció ante la ley afirmando que Trueba le robó un fragmento de la historia de su vida sin su permiso. Ver el artículo de Castilla y otro de *El País* electrónico titulado “Fernando Trueba replica a Imperio Argentina”.

<sup>2</sup> Si bien algunos grupos se han ido al extremo, manipulando los hechos, negando, minimizando o, por el contrario, maximizando la magnitud de ciertas atrocidades. El ejemplo más extremo: la negación y la exaltación del Holocausto judío (véase Lipstadt).

<sup>3</sup> La reciente biografía de Joseph Goebbels, escrita por Longerich resalta el aspecto de “Casanova” de su personalidad (véase la reseña de Hall).

<sup>4</sup> La referencia a Fernando VII, Borbón, enciende el recuerdo de otro líder corrupto con poder “absoluto”, manipulador de los eventos históricos en una época de violencia y represión en la España del siglo diecinueve.

<sup>5</sup> La escena 10 de *El plebiscito* muestra nueve minutos de rodaje de un anuncio del “No”.

<sup>6</sup> Juan Benet, Javier Cercas, Fernando Fernán Gómez, María Teresa León, Luis Martín Santos, Antonio Muñoz Molina y Sanchis Sinisterra son simplemente algunos de los muchos ejemplos. Ver Ferrán y González para más detalles sobre la producción literaria y cultural y su contribución a la memoria histórica en España.

<sup>7</sup> Esta escena se puede interpretar como un guiño a los proyectos humanitarios, el de Oskar Schindler entre otros, que consiguieron salvar a muchas víctimas de la persecución nazi.

<sup>8</sup> La película *Argo* (2012) es otro buen ejemplo que muestra una solución extremadamente creativa a una crisis histórica: los rehenes norteamericanos en Irán de 1979. Ver “Chris Terrio winning Best Adapted Screenplay for *Argo*” que además dedicó el premio Oscar recibido a quienes se empeñan en encontrar soluciones más inteligentes a los problemas mundiales.

## OBRAS CITADAS

- Argo*. Dir. Ben Affleck. Per. Ben Affleck, Alan Arkin, John Goodman. Warner Bros., 2012. Filme.
- Castells, Manuel. *Globalización, desarrollo y democracia: Chile en el contexto mundial*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Castilla, Amelia. “Imperio Argentina vuelve al teatro con una comedia sobre Hamlet”. *El País* 9 jul. 1998. Web. 21 abr. 2014.
- “Chris Terrio winning Best Adapted Screenplay for *Argo* (at the Oscars)”. 4 mar. 2013. Web. 6 jun. 2013.
- “Fernando Trueba replica a Imperio Argentina”. *El País* 12 jul. 1998. Web. 21 abr. 2014.
- Ferrán, Ofelia. *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Nueva York: Bucknell UP, 2007. Impreso.
- González, José M. “Spanish Literature and the Recovery of Historical Memory”. *European Review* 17.1 (2009): 177–85. Impreso.
- Hall, Allen. “Joseph Goebbels: The ‘Casanova of the Nazis’”. *The Telegraph*. Berlín: World News. 8 ene. 2011. Web. 14 jun. 2013.
- Huyssen, Andreas. “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”. *Public Culture* 12.1 (2000): 21–38. Impreso.
- Johnson, Reed. “No finds Gael Garcia Bernal Campaigning against Pinochet”. *Los Angeles Times*. Entertainment. 9 feb. 2013. Web. 3 jun. 2013.
- La niña de tus ojos*. Dir. Fernando Trueba. Perf. Penélope Cruz, Antonio Resines, Neus Asensi, Jesús Bonilla, Loles León, Jorge Sanz. Lolafilms, 1998. DVD.
- Lipstadt, Deborah. *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*. Nueva York: Penguin, 1994. Impreso.

- Moulian, Tomás. "A Time of Forgetting: The Myths of the Chilean Transition". *NACLA Report on the Americas* 32.2 (1998): 356–61. Impreso.
- Navajas, Gonzalo. "La memoria de la novela y el cine contemporáneos". *Memoria literaria de la transición española*. Ed. Javier Gómez-Montero. Madrid: Iberoamericana, 2007. 62–77. Impreso.
- No. Dir. Pablo Larraín. Perf. Gael García Bernal, Alejandro Goic, Alfredo Castro, Antonia Zegers, Luis Gnecco, Manuela Oyarzún. Sony Pictures, 2012. Film.
- Reyes Mate, Manuel. "Lugares de la memoria". *El País*. 12 abr. 2004. Web. 8 ene. 2014.
- Rohter, Larry. "One Prism on the Undoing of Pinochet: Oscar Nominated *No* Stirring Debate in Chile". *New York Times* 8 Feb 2013. Web. 7 jun. 2013.
- Shiel, Mark. "Cinema and the City in History and Theory". *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Ed. M. Sheil y T. Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, 2001. 1–18. Impreso.
- Skármeta, Antonio. *Los días del arco iris*. Barcelona: Planeta, 2011. Impreso.
- . *El plebiscito*. Obra inédita facilitada por el autor.
- Sorensen, Kristin. *Media, Memory, and Human Rights in Chile*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Soto, Marcelo. "Antonio Skármeta y la chispa del No". *Revista capital online*. 28 ene. 2013. Web. 18 jun. 2013.