

“Esta escena no se verá en la televisión”: propaganda y contrapropaganda en “*Un minuto de sombra no nos ciega*” (1976), de H&S

IGNACIO ALBORNOZ FARIÑA Y MARCY CAMPOS PÉREZ

Resumen

El presente artículo propone un estudio acabado de *Un minuto de sombra no nos ciega* (1976), cuarta entrega del ciclo fílmico que el estudio H&S dedicó a Chile entre 1974 y 1986. El artículo analiza la película a la luz del trasfondo de la Guerra Fría y de la particular política editorial que caracterizó al estudio, con un énfasis en las distintas operaciones de (contra)propaganda que se dan cita en ella, así como en el rol de primer orden que desempeña la televisión en la batalla por la verdad. Privilegiando un enfoque a la vez historiográfico y cinematográfico, el artículo hace dialogar una constelación de fuentes de distinta índole para arrojar luz sobre el complejo ecosistema que envuelve a la película.

Palabras clave:

Heynowski & Scheumann; propaganda; contrapropaganda; Guerra Fría; dictadura chilena; televisión; documental

Fecha de recepción: 16/06/2026

Fecha de aceptación: 14/08/2026

“This Scene Won’t Be Shown on TV”: Propaganda and Counterpropaganda in “A Minute of Shadow Doesn’t Blind Us” (1976), by H&S

Abstract

This article presents a comprehensive study of *Un minuto de sombra no nos ciega* (1976), the fourth installment in the film cycle that the H&S studio devoted to Chile between 1974 and 1986. It interprets the film in light of the complex backdrop of the Cold War and the studio’s distinctive editorial policy, emphasizing the various (counter) propaganda operations it brings together and the leading role of television in the battle for truth. Combining historical and cinematic approaches, the article mobilizes a constellation of diverse sources to illuminate the complex ecosystem surrounding the film.

Keywords: Heynowski & Scheumann; Propaganda; Counterpropaganda; Cold War; Dictatorship in Chile; Television; Documentary

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons 4.0 Internacional. (Atribución-No Comercial-Compartir Igual)

<https://doi.org/10.59339/mprssj46>

Albornoz Fariña, I., Campos Perez, M. (2026). “Esta escena no se verá en la televisión”: propaganda y contrapropaganda en “Un minuto de sombra no nos ciega” (1976), de H&S. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 13(26), 31-48.



“Esta escena no se verá en la televisión”: propaganda y contrapropaganda en *“Un minuto de sombra no nos ciega”* (1976), de H&S

IGNACIO ALBORNOZ FARIÑA* Y MARCY CAMPOS PÉREZ**

Introducción

Walter Heynowski y Gerhard Scheumann (en lo sucesivo, estudio H&S o simplemente H&S) conocieron un destino más bien ingrato tras el fin de la Guerra Fría. El relativo fervor que suscitó la obra de estos cineastas germanorientales en las décadas de 1960 y 1970 se trocó, luego de 1989, en una franca desconfianza hacia lo que se vio entonces como un proyecto demasiado propagandístico, ligado a las instancias oficiales del poder e involucrado, a veces, en prácticas cinematográficas de poca probidad. Tras las fases de silencio y memorias subterráneas que siguieron al derrumbe del socialismo real, en los últimos años, voces provenientes de distintos horizontes han comenzado a revalorar la obra del estudio, atendiendo a las estrategias estéticas y fílmicas que definieron su extensa carrera documental: un proceso de revisión que, a su vez, responde al auge de las perspectivas globales y culturales en los estudios de la Guerra Fría (Sirinelli y Soutou, 2008; Calandra y Franco, 2012; Pisu *et al.* 2025).

Luego de la caída del Muro de Berlín, los estudios acerca de los cines del este europeo tendieron a enfocarse en su dimensión nacional, desconociendo que una cantidad importante de sus realizaciones estuvieron dedicadas a problemáticas de otras partes del mundo (Allan y Heiduschke, 2016; Kötzing, 2017). Precisamente, uno de los sellos de la filmografía de H&S fue su orientación internacionalista y su adhesión a las luchas de liberación del Tercer Mundo. A este respecto, la literatura ha tendido a concentrarse en los ciclos vietnamita y camboyano de H&S (Böttcher *et al.* 2002; Steinmetz y Prase, 2002), mientras que poco interés ha despertado otro significativo ciclo del estudio: a saber, el de las doce películas que, entre 1974 y 1985, abordaron la lucha del pueblo chileno en torno al golpe de Estado y la dictadura de Augusto Pinochet.

* College of Fellows, Universidad de Tübingen. Contacto: ignacio.n.albornoz@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3121-1428>.

** Institut d’Histoire du temps présent (IHTP-CNRS), Agencia de Investigación Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID-Becas Chile). Contacto: mmcampos@uc.cl - <https://orcid.org/0000-0003-4711-3849>.

Parte de los resultados de este trabajo se inscriben en el proyecto posdoctoral “La dictadura chilena en las pantallas de la Europa Latina: solidaridades, redes de cooperación y mediatización audiovisual en tiempos de transición (1975-1989)”, con financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), a través de su concurso Becas Chile, folio 74240087.

El presente artículo propone aproximarse al “ciclo chileno” de H&S a través del examen de una de sus entregas menos comentadas: *Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind* (*Un minuto de sombra no nos ciega*, 1976), cuarto largometraje de la saga y cinta crucial –tal es la hipótesis– a la hora de comprender la evolución del proyecto de intervención estético-política que el estudio H&S trazó para Chile. *Un minuto de sombra* ha quedado eclipsada por los primeros tres largometrajes del ciclo –*La guerra de los momios* (1974, 100’), *Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974, 80’) y *El golpe blanco*, (1975, 70’)—, en torno a los cuales se han concentrado los esfuerzos críticos o académicos.

El objetivo de nuestro artículo es restituir a *Un minuto de sombra* el lugar que le corresponde dentro de este ciclo de H&S, como un *film* que interviene en un momento crucial de la dictadura: el año 1975, fecha que marca el inicio de profundas reformas económicas acompañadas por la respuesta de un movimiento sindical que comenzaba a reorganizarse, así como por la aparición de voces opositoras que dejan testimonio de la situación dictatorial. Este trasfondo constituye el “contexto vertebral” que determina, sin pretenderlo quizás, el pulso de la cinta. Al mismo tiempo, argumentamos que *Un minuto de sombra* realiza ciertos gestos de desnudamiento de los dispositivos propagandísticos del régimen militar, entre los cuales la televisión ocupa un lugar primordial. *Un minuto de sombra*, en efecto, es la película de H&S que aborda más directamente el dispositivo televisivo, a la vez que lo “interviene” desde dentro y entabla con él un diálogo de flagrante oposición.

Nuestro artículo, en definitiva, identifica *Un minuto de sombra* como una *película-bisagra*, portadora de una vocación (contra)propagandística un tanto ambivalente, que marca una clara transición entre el enfoque perentorio y modernista de los tres primeros largometrajes de H&S y el acercamiento más retrospectivo de los dos largometrajes posteriores del ciclo: *Los muertos no callan* (1978) y *Más fuerte que el fuego: las últimas horas en La Moneda* (1978). Hacemos nuestras, en ese sentido, las reflexiones de Serge Daney y Serge Le Peron, quienes por esos años destacaban la esencial asimetría que distingue a las operaciones de propaganda y contrapropaganda, y el vínculo de acción y reacción que las tensiona: “esta viene después de aquella, en reacción contra ella. La propaganda tiene la iniciativa de la mentira; la contrapropaganda debe bloquear los efectos de la mentira, con ayuda, eventualmente [énfasis agregado], de la verdad” (1978, p. 33). En última instancia, pues, es sobre las complejidades asociadas a semejante iniciativa de contrapropaganda desplegada a una escala internacional (Moine, 2014) que nuestro texto intenta arrojar luz. ¿Qué significa concretamente filmar y hacer (contra)propaganda en el Chile autoritario de 1975? ¿Qué estrategias –de rodaje, de montaje, de enunciación– se implementan? ¿Cómo se hilvanan los diversos acontecimientos, dentro y fuera de la pantalla?

Para responder a estas preguntas, nuestro artículo se acerca a *Un minuto de sombra* desde una perspectiva a la vez cinematográfica e historiográfica. Lo que nos interesa es avanzar en la génesis de la cinta, ahondar en las formas de hacer cine del estudio germanoriental (con todas las controversias asociadas), indagar en las implicancias del contexto de inicios de la dictadura chilena y analizar, al fin, el dispositivo de propaganda/contrapropaganda empleado. Nuestra metodología, en

tanto, contempla el cruce de fuentes diversas, que incluyen publicaciones asociadas a la producción de la película, prensa periódica de la época, documentación diplomática y el testimonio de un participante clave del proyecto: el periodista brasileño Federico Füllgraf, único miembro sobreviviente del equipo original.

La primera parte del artículo propone un panorama del “ciclo chileno”, que enmarcamos a la vez dentro del contexto de la Guerra Fría y del de la línea editorial de H&S. Vienen enseguida algunas reflexiones sobre el método del rodaje delegado y sus controversias autoriales. La tercera sección reconstruye los pormenores del rodaje y anticipa algunas de las estrategias de los cineastas a la hora de organizar el material filmado, en particular su recurso de una dialéctica de contrastes entre la *verdad oficial* del régimen y la realidad *en terreno*. La cuarta y última sección ilumina lo que denominamos la “historia fuera de campo”, es decir, aquellos acontecimientos que se cuelan subrepticamente en la cinta y que permanecen en el ámbito de lo aludido. Esa historia, argumentamos, resulta crucial para entender algunas de las implicancias de la empresa de H&S en Chile.

El “ciclo chileno” de H&S

Si bien toda la producción de H&S estuvo permeada por una vocación internacionalista que seguía los preceptos políticos del Partido Socialista Unificado (SED) a través de la entidad conocida como Studio H&S (1969-1982) los documentalistas gozaron de una particular independencia creativa en el contexto de la República Democrática Alemana (RDA), frente al monopolio de la Deutsche Film AG (DEFA) (Böttcher et al. 2002; Steinmetz y Prase, 2002; Villarroel y Mardones, 2012). Desde sus primeros trabajos en los años sesenta, dedicados al colonialismo en el Congo y a la Guerra de Vietnam,¹ el dúo se abocó a la denuncia sistemática del imperialismo occidental y a la implementación no menos consistente de ciertos métodos de realización. Interesados por las transformaciones mundiales y, en particular, por la batalla entre “revolución y contrarrevolución” librada en los países del Tercer Mundo, H&S concibió, sin tapujos, un trabajo propagandístico que transitaba entre “poema y panfleto” (Michel, 1978, p. 1).

Esta estrategia –origen de varias de sus polémicas– consideró entre otras cosas la exhibición en pantalla de pruebas concretas (o aparentemente irrefutables), la cesión de la palabra al enemigo a través de entrevistas en primer plano (las así llamadas “entrevistas retrato”, obtenidas mediante estratagemas del equipo de rodaje) y la elaboración de un montaje dialéctico de contraste, marcado por la sátira y el desmentido (Michel, 1978). Esta forma de hacer cine documental, que a menudo incluía la disimulación de la identidad militante y el origen de los equipos de filmación, se ajustaba al funcionamiento de otros cines de propaganda comunista de la Guerra Fría, en los que lo que se privilegiaba no era tanto la exactitud de los hechos mostrados como la explotación de una imagen negativa del adversario político (Steinle, 2003). Como señala Jean-Pierre Bertin-Maghit, en materia de propaganda

1 El ciclo sobre Vietnam reúne la mayor parte de cintas de H&S, con catorce entregas hasta 1978. El umbral de los años ochenta marca un giro en la última preocupación internacional para el equipo, con el caso de Camboya.

“la verdad no sale a cuenta”, pues se trata de una empresa donde se “desnaturaliza la significación de los acontecimientos”, y se ofrece un punto de vista hiperfocalizado, a veces sin puntos de fuga en materia de reflexión (2015, p. 7). Es dentro de este contexto, marcado por los combates ideológicos y culturales de una Europa dividida (Du Bois, 2003), que cabe considerar las doce entregas que componen el “ciclo chileno” de H&S. Los propios cineastas, tan solo algunos meses después del golpe de Estado de 1973, lo anticipaban así, colocándose en la perspectiva de la *longue durée*:

El tema de Chile no ‘pasa de moda’, no es ‘sobrepasado’. Para nosotros, Chile ha sido una vivencia fundamental, así como para Roman Karmen España fue una vivencia fundamental hacia la cual siempre tiene que volver. Dedicaremos años de nuestra vida a este tema y lo haremos con gran entusiasmo (Filmoteca 1979, p. 22)

La trayectoria posterior del ciclo corrobora en parte esta intención inicial. Su ciclo cinematográfico sobre Chile, la más extensa de las incursiones internacionales de un mismo ente autorial en el tema,² coincidió a grandes rasgos con el período en que la solidaridad internacional con Chile –no sin instrumentalizaciones– se transformó en una bandera de lucha transversal. La amplitud de la movilización brindó un marco favorable para la circulación de las películas, y el protagonismo de H&S en materia de mediatización del caso chileno fue fuerte, con un éxito inusitado a ambos lados del Muro de Berlín (Val, 2021; 2025).

Es esa misma extensión, por otra parte, la que hace que el ciclo diste mucho de ser un bloque monolítico. Entre 1974, año de estreno de *La guerra de los momios*, y 1986, fecha de cierre del ciclo tras la producción del corto *Instantáneas*, mucha agua pasó bajo el puente. No solo el estilo y enfoque de los cineastas cambiaron en doce años. También la situación de Chile y de Alemania Oriental se modificaron entre tanto, o se encontraban por entonces en vías de sufrir transformaciones radicales.

Aunque resulta arriesgado dar una imagen panorámica de un corpus tan extenso, el “ciclo chileno” de H&S deja traslucir retrospectivamente un arco de desarrollo, con continuidades y rupturas. Los tres primeros largometrajes componen una suerte de trilogía. *La guerra de los momios*, *Yo he sido, yo soy, yo seré* y *El golpe blanco* corresponden al núcleo candente del ciclo, por el alcance de su circulación, por la urgencia de la retórica y por la contemporaneidad de los hechos. La situación de *Un minuto de sombra*, en tanto, es más ambivalente. Podría decirse que la película es, en cierto modo, la última entrega de este primer núcleo de la saga: la última en poder aspirar sin rubor a un cierto efecto de actualidad. Ello se explica. *Un minuto de sombra* es efectivamente la última película grabada *in situ*, dentro de Chile, con material no solo inédito, sino contemporáneo. La última cinta que puede hacer descansar su impacto en su calidad de *scoop*; en poder jactarse de estar trayendo a Europa, como primicia, las imágenes arrebatadas a la represión.

Después de *Un minuto de sombra*, hay una claudicación: el estudio sigue trabajando sobre la situación chilena, pero la visión se vuelve más retrospectiva; el

² Por su duración total y su espaciamiento supera incluso a *La batalla de Chile* (1975-1979), la célebre trilogía documental de Patricio Guzmán.

tono, testimonial. El llamado a la acción y la resistencia, por su parte, resulta menos perentorio y hasta la forma de las películas parece menos propicia de pronto a los giros modernistas de las entregas anteriores. Con *Los muertos no callan* (1978), el estudio H&S inicia lo que podría considerarse como la segunda etapa del ciclo, dominada por la aparición de figuras testimoniales clave, que sostienen el andamiaje de la película. A partir de entonces, los cineastas dan la palabra en extenso a sus protagonistas. El mosaico de entrevistas de “enemigos” que caracterizó la primera parte del ciclo dio paso a una palabra más sostenida, con rostros ahora identificables e ideológicamente afines a los cineastas, quienes atestiguaban acerca del trauma generado por el golpe de Estado y del impacto personal o familiar provocado por los crímenes de la Junta militar. Fue el caso de Moy de Tohá e Isabel Letelier en *Los muertos no callan* (ambas viudas de ministros de la Unidad Popular víctimas de la dictadura); y Hortensia Bussi con Danilo Bartulín en *Más fuerte que el fuego*, de 1978 (la primera, viuda de Salvador Allende y el segundo, médico y amigo personal del presidente). Este procedimiento alcanzó su culminación con *Héctor Cuevas* (1985), dedicada por entero a la figura homónima del célebre dirigente sindical, a quien podía verse entrevistado ya en *Un minuto de sombra*.

Por todo lo anterior, consideramos a *Un minuto de sombra* como un *film-bisagra*, a medio camino entre la agitación de los tres primeros largometrajes, estrenados cuando todavía la tragedia estaba humeante, y el enfoque más testimonial de los dos de 1978, o el acercamiento ya retrospectivo de los dos medimetrajes finales. Hay menos golpes de efecto, menos texto y menos consignas. Ahora bien, ese cambio no solo se explica por la situación del país. *Un minuto de sombra* se realiza con la ayuda de un nuevo equipo de filmación delegado, que debuta y se despide, y que imprime su huella sobre el resultado final. La cuestión de la identidad específica de los operadores –espinosa como es– merece que nos detengamos un momento en la compleja y controversial dinámica de delegación de H&S.

Las controversias de H&S a la luz de *Un minuto de sombra*

La edición del 10 de enero de 1976 del *Neues Deutschland*, periódico oficial en Alemania del Este, incluía una nota con el elocuente título “Siempre en Chile” (*Immer in Chile*). Escrito en primera persona, aunque sin firma, el artículo abordaba el estreno de *Un minuto de sombra* en RDA. “Nadie habría podido sospechar que viajaríamos nuevamente en persona a [Chile]”, se leía. Para quienes conocen los traspiés del “ciclo chileno” de H&S, el texto resulta curioso. Tras las denuncias del español Miguel Herberg (2013) y las indagaciones del periodista francés Jean-Noël Darde, es un hecho que nadie puede dar por sentada la versión de los cineastas.

Lo que resulta claro es que Heynowski y Scheumann nunca volvieron a pisar suelo chileno después del golpe de Estado, y que su estadía en el país fue acotada. Perrine Val estima un viaje entre marzo y abril de 1973 (2025). Villarroel y Mardones, en cambio, dejan constancia de dos estancias: una primera visita prospectiva a finales de 1972 –sin cámaras– y una segunda, ya equipados, a inicios de 1973 (2012). Sean cuales hayan sido sus fechas exactas de entrada y salida, lo cierto

es que el estudio H&S tuvo que adoptar una modalidad de trabajo que dependía en gran medida de materiales registrados por terceros, procedimiento que, en sí, no tiene nada de excepcional: la delegación a equipos de operadores en terreno, como se sabe, es una práctica de larga data que cuenta, en el caso chileno, también con algunas instancias ejemplares, como han demostrado la extensa filmografía del cine del exilio (Ramírez Soto, 2019; Palacios, 2025) o la experiencia reciente del colectivo MAFI (Mapa Fílmico de un País).³

En realidad, son varias las personas involucradas en los rodajes del ciclo chileno de H&S. Habría que nombrar a Peter Hellmich, fiel camarógrafo del dúo, y al austriaco Manfred Berger, su sonidista. Entre los diversos “asociados” del estudio, sin embargo, merece una mención especialísima el español Miguel Herberg, pieza fundamental en la controversia que ha terminado por marcar el ciclo hasta nuestros días.

Si bien las fuentes cercanas a la versión de H&S mencionan su incorporación al equipo en calidad de intérprete, la versión del propio Herberg, refrendada por Jean-Noël Darde, expone otra realidad. El español afirma haber sido gestor de un proyecto individual de filmación sobre el avance de la contrarrevolución en el Chile de la Unidad Popular. En la búsqueda de financiamiento, y gracias a sus contactos con el Partido Comunista italiano (PCI), el proyecto fue propuesto a la RDA, país que no era ajeno al español, debido a sus orígenes y su trabajo como periodista. Es así como se habría firmado un acuerdo en el que se establecía que él tendría los derechos de distribución del material realizado en Chile “para los países ‘capitalistas’ y ellos [H&S] para los países ‘socialistas’” (Herberg, 2013, p. 55). Asimismo, el equipo este-alemán se encargaría de proveer los medios técnicos del proyecto: es entonces cuando la historia de Herberg se cruza con la de Heynowski y Scheumann.

Para estos últimos, el recuerdo del origen del proyecto es otro. En 2003, Heynowski aseveraba que el país de Allende no constituía un punto de atención para H&S, hasta que Werner Lamberz, secretario de agitación y propaganda de la RDA, les pidió directamente visitar Chile (Villarroel y Mardones, 2012, p. 133). Por su parte, Herberg recuerda discrepancias inmediatas con H&S. En el viaje de inicios de 1973, el realizador español habría tomado distancia del dúo este-alemán y decidido filmar por su cuenta con Peter Hellmich en cámara, ya que con él se entendía mejor en lo “profesional y en lo humano” (Herberg, 2013, p. 55). De modo coincidente, esta división de las filmaciones en dos grupos es evocada en el carnet de trabajo de H&S, referido a la *Guerra de los momios*. Allí, aunque sin distinguir identidades, el dúo este-alemán señalaba que la totalidad del equipo participó en las reuniones con representantes de la extrema derecha en Santiago, pero que lue-

3 MAFI es un colectivo audiovisual creado en 2011, dedicado al registro documental de Chile. A través de su plataforma Mafi.tv, reúne más de 250 “microdocumentales” –filmados con plano único, sonido directo y una duración menor a tres minutos– realizados por decenas de cineastas, que conforman un atlas cinematográfico participativo, diverso y autorreflexivo (Lagos Labbé, 2018; Trautenberg 2022). Su objetivo, de acuerdo lo consigna el descriptivo en su plataforma, es “contribuir a la memoria audiovisual del país y fomentar la reflexión social a través de imágenes”. En: <https://vimeo.com/mafityv>

go ellos dos se trasladaron solos al norte para filmar en los lugares donde nació el movimiento obrero chileno (Cervoni, 1975).

El capítulo más público de esta controversia habría estallado tras el estreno de *Yo he sido, yo soy, yo seré* en el Festival de Pesaro de 1975 (Casazza, 1975). Herberg interpuso una demanda ante la justicia italiana por concepto de autoría, la cual se “resolvió” mediante una compensación económica por parte de H&S y la entrega de una copia del *film* en internegativo (que Herberg habría usado para montar su película *Chile 73 o la historia que se repite*, de 1983). Este proceso habría repercutido en la restringida circulación que tuvo *Yo he sido, yo soy, yo seré* en suelo italiano, una situación que contrasta con el éxito inusitado que tuvo la cinta en otras partes de Europa occidental, como Francia y la RFA⁴ (anonimizado, inédito).

Toda esta polémica deja en evidencia la porosa línea deontológica que existía entre la delegación, el préstamo, la autoría y la apropiación de material en el excepcional contexto de la Guerra Fría, así como la poco escrupulosa atención que el estudio H&S prestaba, en el fondo, a tales dilemas. A este respecto, lo menos que podría decirse, con Dennis Hanlon, es que los cineastas del estudio “fueron todo salvo cuidadosos en lo tocante a la identificación del origen del material fílmico empleado” (2016, p. 142).

En términos más concretos, el material cuya paternidad Herberg reivindica figura en por lo menos seis de las doce producciones del ciclo, aunque en dosis diversas. El caso más controversial, sin duda, es *Yo he sido, yo soy, yo seré*, pues buena parte del impacto de la película descansa en las imágenes que Herberg tomó junto con Hellmich en los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua a inicios de 1974. El problema es que estas secuencias no solo constituyen la principal atracción del *film*, sino que tienen un rol fundamental en su argumento. El metraje rodado por el cineasta español, sin embargo, figura todavía en películas posteriores del ciclo, como *Más fuerte que el fuego* (1978) o *Con el signo de la araña* (1983). Pero es al margen de toda esta controversia que cabe situar la producción de *Un minuto de sombra*. La película de 1976, en efecto, es una de las poquísimas cintas largas del ciclo en no recurrir a imágenes reivindicadas por Herberg. Realizada *in absentia*, la cinta posee –aunque con menos repercusiones– su propia historia de delegación autorial, que las recientes declaraciones del periodista brasileño Federico Füllgraf, único sobreviviente del equipo, han contribuido por fin a esclarecer.⁵

Filmar en ciudad sitiada. Sobre la “verdad” de los acontecimientos en Chile

De acuerdo con el relato de Füllgraf, Peter Hellmich lo habría contratado en mayo de 1975 para partir a Chile mientras cursaba la carrera de periodismo en la Universidad Libre de Berlín. La propuesta incluía un equipo con dos personas más: el camarógrafo británico George Boulwood (cuyas preguntas en inglés pueden

4 República Federal de Alemania.

5 Retomamos aquí el testimonio de Füllgraf, basándonos en la breve “carta audiovisual” que el periodista tuvo la gentileza de enviar para su proyección en el marco de un taller organizado en torno a la obra de H&S entre el 29 y el 31 de agosto de 2023, en la Cineteca Nacional de Chile, con motivo del cincuenta aniversario del golpe de Estado.

oírse en distintos momentos de la cinta) y el sonidista alemán Gerhard Biroth. Hellmich, intermediario del estudio, encarga al equipo la realización de una película sobre la “insatisfacción popular y hasta la resistencia en Chile”, tarea que Füllgraf califica de “temeraria”.

El grupo desembarca en Santiago con dos cámaras y dos equipos de sonido. El cuartel general se establece en el Hotel Sheraton, donde una de las cuatro habitaciones alquiladas hizo las veces de estudio para el encuentro con personas “que no podían ser entrevistadas en su despacho, o en la calle, por motivos de seguridad”. El movimiento, sin embargo, llama la atención de las autoridades del hotel, quienes alertan a la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Para protegerse, el equipo decide hacer una visita a la Secretaría de Prensa del régimen, donde los recibe el vocero de gobierno Federico Willoughby, a quien explican que su proyecto era filmar “atractivos turísticos, éxitos económicos, lucha contra el comunismo internacional”. Aunque escéptico, Willoughby accede a entregar credenciales de prensa, con la condición de que el equipo acompañe a “representantes de la Junta en sus misiones y eventos”.

Para comprender la aparente “flexibilidad” de esta autorización, hay que considerar que el engranaje de la vigilancia dictatorial generó ciertas ambigüedades, especialmente cuando se trató de informaciones cruzadas entre los organismos que funcionaban dentro y fuera de Chile. De acuerdo con los archivos diplomáticos, en mayo de 1975 Füllgraf y Boulwood habrían presentado los objetivos de su proyecto, así como una solicitud de apoyo, a la Dirección de Difusión Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores (DINEX). La fachada era su participación en la sociedad “Cintec Televisión”, de Berlín Occidental. Para despejar las dudas, se intercambiaron informaciones con la misión diplomática de la RFA, la cual respondió a Santiago que la sociedad de producción era “una firma pequeña pero responsable”, con un solo punto negativo: la asociación de sus integrantes con el Partido Socialdemócrata alemán, a excepción de Füllgraf, sobre quien la embajada no encontró referencia alguna (Irrarrázaval, 1975). Luego del estreno de *Un minuto de sombra* en 1976, los intercambios diplomáticos señalaban lo desfavorable que resultaba dar apoyo a este tipo de proyectos, ya que, pese a las “buenas intenciones” esgrimidas por cada equipo de realización, las cintas siempre terminaban proyectando “la imagen más negativa de Chile” (Irrarrázaval, 1976).

Si bien esta crítica parece evidente, no deja de sorprender la incomprensión demostrada por la oficialidad chilena frente al procedimiento “contra-propagandista” del cual se servían los equipos internacionales (incluyendo a H&S). Para los personeros del régimen, sus propias acciones y sus declaraciones constituían, sin más, la realidad de los hechos, mientras que los testimonios de opositores solo podían entenderse como parte de una “rastrera” propaganda internacional contra Pinochet. *Un minuto de sombra* asume de plano esa incomprensión y juega abiertamente con la ambivalencia entre verdad y contraverdad.

El propio Füllgraf recuerda el agobiante ambiente que se vivía en la capital durante su estadía como un entorno de sospechas y disimulaciones, en el que la contraverdad podía brotar a la vuelta de la esquina, lejos de las pantallas y micrófonos del régimen:

La situación en Chile –donde nunca habíamos estado– era terrible. *Santiago parecía una ciudad sitiada*, [con] policías y militares por todos lados. La gente no se miraba a los ojos. Se respiraba miedo y aprehensión. Y había –claro– el toque de queda. Pero cuando preguntaba *de modo honesto* la gente también respondía *de modo honesto*.

Ese contraste entre la verdad oficial del régimen y la realidad en terreno está de algún modo inscrito en la estructura de *Un minuto de sombra*. La película no adopta un enfoque expresamente cronológico, algo que sí haría unos años después *Más fuerte que el fuego* (1978). El recorrido temporal es más imperceptible, y viene dado entre líneas. Sabemos que el registro del material mostrado se llevó a cabo entre los meses de mayo y noviembre de 1975 –como anuncian los créditos del inicio, y como confirma, además, el periodista Federico Füllgraf en su testimonio de 2023–, aunque el grueso de las filmaciones debe haber sido realizado entre mediados de mayo de 1975 y junio del mismo año.⁶ Por encima de todo, como queda dicho, la organización de *Un minuto de sombra* responde a la dialéctica que opone el discurso emanado del régimen militar (fundamentalmente a través de la televisión) a la “verdad” que descubren los acontecimientos *in situ*, tal y como los capturan las cámaras de los cineastas.

La presentación del rodaje como una hazaña –estrategia recurrente en la primera mitad del ciclo– tiene mucho que ver con esa batalla por la verdad. “Parece imposible seguir filmando [en Chile]”, puede leerse en uno de los cartones de créditos del inicio de la película, en un enunciado que magnifica las repercusiones de las campañas de rodaje de los trabajos anteriores de H&S, presentándolos como la principal causa de las nuevas normas de vigilancia de extranjeros⁷. La burla exitosa de los dispositivos de vigilancia del régimen, en ese sentido, se presenta de entrada como un recurso político en pos de la revelación de una verdad disimulada. La premisa es que los cineastas van siempre un paso más adelante que los censores, y que si la película existe es porque ya se ha consumado la treta: es decir, porque el régimen ya ha sido burlado. Esta voluntad de explicitar siempre las condiciones de trabajo, las trampas realizadas para obtener la exclusiva de las imágenes y las consecuencias políticas que acarrearía esta labor, demuestran, en palabras de Perrine Val, cómo el corazón de la producción de H&S estuvo atravesado por el afán de “develar el dispositivo fílmico” (2021, p. 250).

En esa batalla, *Un minuto de sombra* entreteje con elocuencia e ironía las mistificaciones de la junta militar. Un recurso capital, para ello, son las entrevistas directas a sus personeros, con quienes el equipo de filmación finge simpatizar. Estas escenas contrastan nítidamente con aquellas filmadas en las calles de Santiago, que incluyen declaraciones entregadas por transeúntes descontentos, opositores y víctimas del régimen. Se trata de un procedimiento ya utilizado por H&S, que

6 Füllgraf dice haber permanecido solo tres semanas en Chile (entre mayo y junio, incluyendo filmaciones de las ceremonias de las glorias navales en Valparaíso el 21 de mayo), mientras que Boulwood y Biroth se habrían quedado todavía dos más. Las fechas exactas, sin embargo, quedan en la ambigüedad.

7 Se trató del Decreto Ley N° 1094 del 19 de julio de 1975, que normaba el ingreso de extranjeros a Chile.

prescinde incluso de comentario y acude al montaje –mediante un reagrupamiento dialéctico, en bloques o pares de sentido– para tensionar el discurso de los portavoces.

Para los espectadores, el uso de este mecanismo deja la impresión de estar contemplando lo que realmente ocurría en Chile en 1975. En las dos escenas introductorias, por ejemplo, la estrategia se aplica cuando Carlos Ashton, jefe de prensa del Ministerio de Relaciones Exteriores, presenta una serie de panfletos, afiches y textos realizados en el marco de las campañas internacionales de solidaridad y de denuncia de la dictadura. Ashton recalca que sus simpatizantes “han sido engañados en este proceso de mentir sobre Chile”, ya que, de acuerdo con las encuestas, la mayoría de los chilenos apoya la gestión de Pinochet. Lo que viene enseguida es una escena tan breve como desoladora: en primer plano, declara una mujer que busca a su hermano desaparecido; lo que demuestra con ello la real magnitud de los crímenes de la junta. De igual modo, un poco más adelante los cineastas montan una entrevista con Gabor Torey,⁸ en la que el productor radial califica los campos de concentración de meras “colonias de vacaciones”, tras lo cual insertan un retrato dibujado de Luis Corvalán en prisión y la deposición de los familiares de detenidos, que desmienten la grosera descripción del panfletista.

Entre los diversos materiales que baraja la cinta, ocupan un lugar especial las imágenes en movimiento que la cámara restituye directamente desde un monitor televisivo, en la penumbra de un cuarto anónimo. Filmadas desde distancias cambiantes, pero siempre en plano fijo, esas imágenes muestran a personalidades de distinta índole, todas simpatizantes de las fuerzas del régimen: el dibujante y humorista Jorge Dahm, el legista Jaime Guzmán, Federico Willoughby y el propio dictador.

La contraposición, en efecto, resulta constante entre este tipo de imágenes y las que recoge la cámara de los cineastas. En términos figurativos, las secuencias del monitor televisivo (por el encuadre fijo, por la oscuridad reinante, por la “infidelidad” de la imagen) se oponen en todo punto a las de las escenas filmadas al aire libre: estas últimas claras, móviles y hasta agitadas, pobladas por sujetos múltiples. Al personalismo de las tomas de interiores, con sus personajes y personeros claramente identificables, responde el anonimato y la espontaneidad de los participantes de la calle, ciudadanos y ciudadanas de a pie que toman por un segundo la palabra para hablar, esta vez, con franqueza. La cámara, aquí, hace nacer el acontecimiento: es un disparador que disipa la sensación de ahogo y encierro que transmiten los planos televisivos. Es, literalmente, un catalizador de “desahogo”: libera el habla y ajusta la visión.

El aparato televisivo se inscribe, en su materialidad, como un índice referencial de la propaganda del régimen. De entre los distintos medios de comunicación, la televisión –y en particular el canal de Televisión Nacional, a través de su noticiario *60 minutos*– funcionó como la principal caja de resonancia de las “verdades oficiales” pregonadas por la dictadura (Durán, 2012, p. 14; Espinoza, 2025). La película, precisamente, incorpora un noticiario del 17 de junio de 1975, donde el comediante

⁸ Nacido en Hungría, Gabor Torey ofició de presidente de Radio Nacional, estación creada tras la expropiación de la Radio Corporación, de vertiente socialista, en 1974.

Jorge Dahm protagoniza una vulgar “demostración” en caricaturas sobre la situación en Chile. En ella, compara la labor de parto con las dificultades que acarrearía el país (aludiendo implícitamente al gobierno de la Unidad Popular) para transmitir, mediante esta metáfora, que el nacimiento de una patria nueva implicaba irreductiblemente una transición dolorosa. Este enfoque se refuerza con una segunda secuencia de la misma emisión, en la que se incluye el discurso pronunciado por Pinochet en un acto de las juventudes estudiantiles de Concepción el 16 de junio (Arroyo Kuhn, 1975). En esta alocución, el general remarcaba con vehemencia el “nuevo concepto socio-económico” que intentaba establecer el régimen; una dimensión refundacional apoyada en las ideas de progreso y de “recuperación moral” de la patria que habían justificado la intervención militar de 1973.

La citación de estos y otros extractos del informativo *60 minutos* induce un punto de vista en la que el televisión aparece como instrumento flagrante de manipulación y adecuación de la realidad. Visto en retrospectiva, el documental desliza también otras capas de análisis más profundas acerca del rol de la televisión en dictadura: no solo instrumentaliza la verdad, sino que opera como dispositivo activo de ocultamiento de los crímenes del régimen (Stern, 2013).

La historia fuera de campo

Inserta en esa dialéctica entre verdad y contraverdad, *Un minuto de sombra* es el escenario de una serie de acontecimientos –mayores y menores– que marcaron la dictadura durante sus primeros años. Se trata, por lo general, de hechos que se deslizan en la pantalla sin ser aludidos directamente. A través de ellos, la historia inmediata se cuela en la película, apartándola de los reduccionismos asociados a la propaganda. En esta sección nos abocamos a algunos de esos acontecimientos para iluminar la magnitud de sus consecuencias fuera de campo, así como su posible datación, algo para lo cual la prensa local (en particular *El Mercurio*, antena directa del punto de vista del régimen) resulta fundamental.

En las primeras escenas, el descontento manifestado por los transeúntes entrevistados, quienes reclaman por el desempleo, los bajos salarios y la falta de alimento desliza una situación evidente de carestía. 1975 aparece como un año basculante en el curso de la dictadura. Además de la crisis económica, comenzó a tomar forma entonces el nuevo modelo de desarrollo recomendado por los economistas monetaristas (*Chicago Boys*), cuyas políticas de *shock* dialogaban con el espíritu refundador del régimen (Gárate, 2012; Casals, 2024), aludido en el discurso televisado de Pinochet en Concepción. En lugar de describir estas medidas de *shock*, el énfasis de la película está puesto en mostrar sus consecuencias sociales. Uno de los hilos que atraviesa el documental es la situación del mundo obrero, entendido como vanguardia revolucionaria durante la Unidad Popular, aplacado, sin embargo, luego del golpe de Estado. *Un minuto de sombra* da atisbos de una rearticulación del movimiento, en respuesta a la reforma del Código del Trabajo, la cual incentivaba la individualización, la desarticulación sindical y la persecución de los trabajadores organizados (“La legislación de hoy: Estatuto Social de la Empresa”, 1975).

Aunque no se puede datar con certeza, un momento clave en la película es la filmación de una manifestación espontánea (que estimamos entre fines de mayo e inicios de junio de 1975), en la que un grupo de obreros de la construcción increpa al ministro del Interior, el general César Benavides, a causa de los despidos masivos y la falta de indemnización, todo esto en el marco de una visita protocolar de personeros de gobierno a las viviendas populares construidas en la periferia de Santiago. La excepcionalidad del hecho –y, por cierto, de su registro– es enfatizada por el narrador, quien señala: “esta escena no se verá en la televisión chilena, pero difícilmente se puede echar ya al camarógrafo extranjero, y así nos convertimos en testigos de que los trabajadores del Chile de hoy ya no se callan”. Lo que el documental no precisa, es que la construcción de dichas poblaciones contemplaba la contratación temporal de una gran cantidad de obreros en el marco del así llamado Plan de Empleo Mínimo (PEM).⁹ Una política gubernamental de emergencia para mitigar el alto desempleo, que, sin embargo, agudizó la precarización e inestabilidad laboral de los sectores más vulnerables.

Las diferentes respuestas a las reformas económicas y laborales del régimen se retoman en los minutos finales del documental, signo del mensaje esperanzador entregado por H&S acerca de la persistencia de la lucha obrera, pese al contexto de terror. En un aparente salto temporal, la última parte de *Un minuto de sombra* dispone excepcionalmente de imágenes fotográficas, las cuales muestran la primera asamblea pública sindical de oposición al gobierno. Esta fue impulsada por el célebre dirigente Héctor Cuevas, presidente de la Federación Industrial de la Edificación, Madera y Materiales de Construcción (FIEMC), y realizada en el teatro Caupolicán de Santiago el sábado 21 de junio de 1975 (Arrate y Rojas, 2003).¹⁰

La película se cuestiona sobre la autorización concedida por la junta militar para esta reunión pública de 5000 trabajadores y sobre la estrategia que siguieron los organizadores a la hora de invitar a representantes tan variopintos como diplomáticos (incluyendo algunos de la embajada de los Estados Unidos), integrantes del clero y la prensa internacional. De modo retórico, el narrador responde que “a la junta militar le habría gustado conseguir que estos sindicalistas dieran la aprobación de su organización de clase al nuevo Código del Trabajo patronal fascista, pero la escena se convirtió finalmente en un tribunal”, ya que Héctor Cuevas denunció públicamente la situación de los obreros, las torturas y las desapariciones. En el corto plazo, ello significó el encarcelamiento del así llamado “Loco” Cuevas en los centros de *Tres Álamos* y *Puchuncaví* y, a la larga, su compromiso político le valió el exilio en 1982 (“Entrevista a Héctor Cuevas”, 1985).

En escenas posteriores, las cámaras filman otras asambleas de trabajadores (entre ellas una de la Federación Industrial Nacional de la Construcción, CON-FIEMC), aunque a puertas cerradas esta vez y velando el rostro de los obreros que

9 Según consigna *El Mercurio*, entre mayo y junio, el general César Benavides visitó e inauguró varios conjuntos habitacionales en barrios populares de Santiago, que podrían tratarse de las escenas aparecidas en el documental (“Visita a comuna La Granja hizo General Benavides”, 1975, p. 20; “Entrega de viviendas semipermanentes”, 1975).

10 En su autobiografía *Mäander der Erinnerungen. Generation im Abendlicht*, el propio Heynowski fecha el evento el 6 de julio de 1976 (2024, p. 289).

toman la palabra. A todo ello se suma una entrevista con Héctor Cuevas, quien glosa en extenso la precarización obrera y la persecución política de los sindicalistas, al mismo tiempo que critica a los sectores industriales y a la gran burguesía nacional, cuyos representantes han sido beneficiados con las reformas económicas del régimen.¹¹

Junto a las vicisitudes del mundo obrero, la cinta alude también –aunque de forma tangencial– a algunos capítulos fundamentales de la así llamada “lucha antisubversiva”, eje troncal de la campaña de propaganda del régimen. En una breve escena, tomada de la televisión, la cinta recoge declaraciones del vocero Federico Willoughby (del 17 o 18 de junio), quien asegura que el gobierno mantiene total control de las operaciones desplegadas por “extremistas” en la zona centro-sur del país. Sin profundizar en el asunto, el documental pasa luego a escenas sobre el Comité Pro Paz (antecedente de la Vicaría de la Solidaridad) y a las declaraciones de mujeres en busca de sus desaparecidos. La breve alusión de Willoughby, esconde en realidad un subtexto más complejo, que la cinta retoma de manera sutil, a través de imágenes de transeúntes acompañadas por la voz en *off* de un testigo anónimo, que afirma: “todo el mundo tiene a alguien preso; este es un país de deudos, de viudas”. A lo que aluden aquí testigo y narrador es lo que más adelante se conocerá como “Caso de los 119” u “Operación Colombo”: uno de los principales montajes coordinados por la DINA en 1975, que buscó ocultar, a través de la difusión de noticias falsas en medios chilenos y extranjeros, la desaparición forzada de 119 opositores al régimen –en su mayor parte vinculados al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)–, a quienes se hizo pasar por muertos en combate o por víctimas de ajustes internos de cuentas (Herrera Campos, 2006).

La película reúne también cerca de una decena de testimonios cortos a rostro descubierto, entregados por familiares de desaparecidos¹², escenas que, ciertamente, “no se verán en la televisión”, y que el narrador presenta del siguiente modo: “en este país asolado por el fascismo no existe prácticamente nadie que no busque a alguien”. Además de una dimensión emocional –las intervenciones versan sobre el lazo de cada mujer con las víctimas, los vejámenes cometidos por los agentes de inteligencia y las repercusiones familiares de la desaparición–, estas declaraciones refuerzan el cariz denunciatorio y situado de la cinta, al recordarnos que los testimonios documentales son, a su modo, también “intervenciones políticas en el contexto de una verdad disputada” (Rabasa, 2010, p. 177). A pesar de su aparición dispersa e intercalada en *Un minuto de sombra*, estos testimonios se inscriben así en el ejercicio de contrapropaganda de H&S, al proponerse como “contradocumentos” que cuestionan y deslegitiman las versiones entregadas por la oficialidad del régimen militar (Sarkar y Walker, 2010, p. 9). Por encima de todo, estas filmaciones introducen una renovación de las formas visuales de la denuncia en primera

11 Esta entrevista es retomada por H&S en el cortometraje dedicado a Héctor Cuevas tras su muerte en 1985. De acuerdo con Heynowski, habría sido grabada por George Boulton, en un lugar secreto, tras el evento del teatro Caupolicán (2024, p. 290).

12 El documental no lo señala, pero creemos que se trata de mujeres que acudían al Comité Pro Paz y/o que estuvieron en relación con la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), creada por mujeres familiares de víctimas en 1974.

persona, no solo respecto de las entregas anteriores de H&S, sino también de todo el ciclo de películas consagradas al “tema chileno” durante los años setenta. Se trata de un giro que *Recado de Chile* (1979) –montado en La Habana por Pedro Chaskel a partir de filmaciones clandestinas sobre las mujeres de la AFDD–¹³ consolidaría como referente, pero que *Un minuto de sombra* había ensayado tres años antes.

Conclusión

Nuestro artículo ha intentado restituir a *Un minuto de sombra* no nos ciega el lugar que le corresponde dentro del “ciclo chileno” de H&S. Más allá de su innegable valor en cuanto documento de época, nos parece que la cinta revela algo que un análisis “puramente” propagandístico sería incapaz de sacar a la luz: a saber, que el cine militante, cuando opera en los márgenes del control, produce un tipo de registro involuntario que puede rebasar sus propias intenciones. Las imágenes arrebatadas a la vigilancia, los testimonios obtenidos en el umbral del miedo, los rostros y comentarios captados en medio del trajín callejero: todo ello excede el proyecto ideológico que los convoca y se deposita en la película como una suerte de sedimento histórico. En ese sentido, la particularidad de *Un minuto de sombra* no está determinada necesariamente por lo que sus realizadores quisieron (de)mostrar, sino por aquello que, acaso sin proponérselo, lograron preservar y sacar a relucir.

De modo general, hemos tratado de mostrar que el ciclo chileno del estudio este-alemán respondió a situaciones de excepción permanentes: equipos delegados, identidades encubiertas o negadas, tensiones con un régimen que a un tiempo vigilaba y autorizaba. Estos elementos que se volvieron estructurales para la filmación –y que los cineastas presentaron a menudo como hazañas–, imprimieron en sus películas una *textura documental* que las distingue de una producción propagandística más ortodoxa. No porque H&S renunciara a sus convicciones o a sus métodos, sino porque las condiciones materiales del rodaje introdujeron variables que ningún guion previo podía anticipar: la espontaneidad de quien toma la palabra sabiendo que no debería, la fisura en el discurso del portavoz que olvida la presencia de la cámara, las acciones, gestos y discursos de los testigos que delatan lo que la imagen oficial calla o pervierte. A la vez, creemos que *Un minuto de sombra* se inserta reflexivamente dentro de la batalla por la verdad. A través de un enfrentamiento constante entre la “información” televisiva –con su imagen abstracta, fija y escenificada, que emana desde las sombras– y la imagen capturada en terreno, viva, concreta, móvil, abierta a la contingencia, lo que la película va dejando al descubierto son también las grietas del propio dispositivo televisivo y su cuidadosamente aceitado batallón propagandístico: sus puntos ciegos, justamente, todo aquello que deja meticulosamente en las sombras.

13 Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Referencias bibliográficas

- Allan, S. y Heiduschke, S. (2016). Introduction. Re-imagining East German Cinema. En S. Allan y S. Heiduschke (eds.), *Re-imagining DEFA. East German Cinema in its National and Transnational Context* (pp. 1-16). New York: Berghahn Books.
- [Anonimizado]. (inédito). El cine al servicio de la solidaridad: la cultura comunista frente a la causa chilena. Los casos de Unicité, Unidoc y Unitelefilm en los años 70. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Arrate, J. y Rojas, E. (2003). *Memoria de la izquierda chilena, Tomo II (1970-2000)*. Santiago: Javier Vergara editores.
- Arroyo Kuhn, J. (17 de junio de 1975). Presidente Pinochet con juventud de Concepción. *El Mercurio*, p. 8.
- Bertin-Maghit, J. (2015). Avant-propos. En J. Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* (pp. 7-9). París: Nouveau Monde.
- Böttcher, C., Kretzschmar, J. y Schier, C. (2002). *Heynowski & Scheumann — Dokumentarfilmer im Klassenkampf. Eine kommentierte Filmographie*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Calandra, B. y Franco, M. (eds.) (2012). *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Casals, M. (2024). *Contrarrevolución, colaboracionismo y protesta. La clase media chilena y la dictadura militar*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Casazza, S. (23 de septiembre de 1975). Film a Pesaro. Prigioni politiche nel Cile. *La Stampa*, p. 7.
- Cervoni, A. (1975, abril). La guerre des momies. Chili: de l'Unité Populaire au putsch. *Cinéma 75*, (197), 9-31.
- Daney, S. y Le Peron, S. (1978). Propagande et contre-propagande. Les journées de Bondy. *Cahiers du cinéma*, (287), 33-41.
- Decreto Ley N° 1094. Establece Normas sobre Extranjeros en Chile. Ministerio del Interior, Santiago, Chile, 19 de julio de 1975. Recuperado de <https://bcn.cl/2fxa8>
- Delporte, C. (2003). Pour une histoire de la propagande et de la communication politique. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 80(4), 3-4. Recuperado de <https://doi.org/10.3917/ving.080.0003>
- Espinoza, C. (2025). El informativo "60 minutos" como altavoz de la dictadura chilena. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (26), 109-128. Recuperado de <https://doi.org/10.7203/kam.26.29720>
- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM.
- Du Bois, P. (2003). Guerre froide, propagande et culture (1945-1953). *Relations internationales*, 115(3), 437-454. Recuperado de <https://doi.org/10.3917/ri.115.0437>
- Entrega de viviendas semipermanentes (4 de junio de 1975). *El Mercurio*, p. 21.
- Entrevista a Héctor Cuevas (enero de 1985). *Boletín informativo. Comité exterior Central Única de Trabajadores*, pp. 21-35.
- Filmoteca nacional de España (1979), *Heynowski y Scheumann*.

- Gárate, M. (2012). *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Hanlon, D. (2016). 'Operación Silencio' Studio H&S's Chile Cycle as Latin American Third Cinema. En S. Allan y S. Heiduschke (eds.), *Re-imagining DEFA. East German Cinema in its National and Transnational Context* (pp. 127-145). New York: Berghahn Books.
- Herberg, M. (2013). *Diario de un anarquista infiltrado en las filas de Pinochet 1972/74*. Sevilla: Las Siete Entidades.
- Herrera Campos, M. (2006). Operación Colombo: La prensa que se calló con Pinochet. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (96), 18-23.
- Heynowski, W. (2024). *Mäander der Erinnerungen. Generation im Abendlicht*. Berlín: Das Neue Berlin.
- Immer in Chile (10 de enero de 1976). *Neues Deutschland*, p. 11.
- Irarrázaval, R. (26 de mayo de 1975). Telegrama al DINEX. Fondo Países - RFA, Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.
- Irarrázaval, R. (20 de enero de 1976). Oficio ordinario al ministro de Relaciones Exteriores. Fondo Países - RFA, Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.
- Kötzing, A. (2017). Cultural and Film Policy in the Cold War: The Film Festivals of Oberhausen and Leipzig and German-German Relations. En A. Kötzing y C. Moine (eds.), *Cultural Transfert and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War* (pp. 31-46). Gotinga: V&R unipress.
- Lagos Labbé, P. (2018). Resistencia política y videoactivismo en colectivos documentales chilenos: el caso de MAFI, mapa filmico de un país. En S. García López y A. López Carmona (coords.), *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)* (pp. 157-179). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Legislación de hoy: Estatuto Social de la Empresa (14 de mayo de 1975). *El Mercurio*, p. 11.
- Michel, R. (1978). *Heynowski & Scheumann, Peter Hellmich. Die Filme 1965-1978*. Berlín: Studio H&S.
- Moine, C. (2014). *Cinéma et guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*. París: Publications de la Sorbonne.
- Palacios, J. (2025). *Transnational Cinema Solidarity. Chilean Exile Film and Video after 1973*. Oakland: University of California Press.
- Pisu, S., Pitassio, F. y Zinni, M. (2025). *Rethinking the cinematic Cold War: the struggle for hearts and minds goes global*. New York: Berghahn Books.
- Rabasa, J. (2010). On Documentary and Testimony. The Revisionist's History, the Politics of Truth, and the Remembrance of the Massacre at Acteal, Chiapas. En B. Sarkar y J. Walker (eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering* (pp. 173-195). Nueva York: Routledge.
- Ramírez Soto, E. (2019). *(Un)veiling Bodies. A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Cambridge: Legenda.
- Sarkar, B. y Walker J. (eds.) (2010). Introduction. Moving Testimonies. En *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*. Nueva York: Rutledge.
- Sirinelli, J. y Soutou, G. (dir.). (2008). *Culture et Guerre froide*. París: Presses de

l'Université Paris Sorbonne.

Steinle, M. (2003). *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Constanza: UVK Verlag.

Steinmetz, R. y Prase, T. (2002). *Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Stern, S. (2013). *Luchando por mentes y corazones: las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Trautenberg, E. (2022). A Cinematographic Atlas: Portraits of a Diverse Chile in Mapa Fílmico de Un País. *Hispanic Studies Review*, 6(1), 2022. Recuperado de <https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/article/32677-a-cinematographic-atlas-portraits-of-a-diverse-chile-in-mapa-filmico-de-un-pais>

Val, P. (2021). *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA. Entre camaraderie, bureaucratie et exotisme (1946-1992)*. Lille: Septentrion.

Val, P. (2025). Missed Opportunities and Unexpected Success: Film Relationships between France and the GDR in the 1970s. En S. Pisu, F. Pitassio y M. Zinni, *Rethinking the Cinematic Cold War. The Struggle for Hearts and Minds Goes Global* (pp. 181-200). New York: Berghahn Books.

Villarroel, M. y Mardones, I. (2012). *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio.

Visita a comuna La Granja hizo General Benavides (28 de mayo de 1975). *El Mercurio*, p. 20.