



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

VIOLENCIA Y CONFLICTO EN EL CINE CHILENO DE FICCIÓN DEL EXILIO
DE 1973 A 1980. UN ACERCAMIENTO DESDE LA TEORÍA DE JOHAN
GALTUNG

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

NOÉ TOVAR SOTO

DR. MARCO ANTONIO URDAPILLETA MUÑOZ

DIRECTOR DE TESIS

DRA. MARÍA DE LA CRUZ CASTRO RICALDE

CO-DIRECTORA DE TESIS

DR. ALEJANDRO FLORES SOLÍS

TUTOR INTERNO DE TESIS



ABRIL 2024

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1	
El cine en medio del conflicto y la violencia	28
El conflicto: comunismo vs capitalismo. La disputa ideológica	28
La contradicción: revolución o democracia. La polarización	34
Las conductas: el Nuevo Cine Chileno y la Unidad Popular	40
Las actitudes: vía chilena al socialismo y golpe de Estado	54
El cine bajo la violencia del régimen	57
Violencia directa	59
Violencia estructural	61
Violencia cultural	66
Breve semblanza de la producción fílmica del exilio	70
Capítulo 2	
De la representación de los microconflictos a la representación de la violencia directa	74
<i>Diálogos de exiliados</i> (1974), de Raúl Ruiz	75
Planteamiento del conflicto en el filme	77
Identificación del tipo de conflicto en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung	94
Proyección de la paz	96
<i>Los transplantados</i> (1975), de Percy Matas	97
Planteamiento del conflicto en el filme	100

Identificación del tipo de conflicto en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung	113
Proyección de la paz	116
<i>Noche sobre Chile (1977)</i> , de Sebastián Alarcón	117
Planteamiento de la violencia en el filme	120
Identificación del tipo de violencia en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung	131
Proyección de la paz	138
Capítulo 3	
La representación del conflicto y la violencia desde la mira de las mujeres	140
<i>La dueña de casa (1975)</i> , de Valeria Sarmiento	142
Planteamiento del conflicto en el filme	144
Identificación del tipo de conflicto en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung	156
Proyección de la paz	159
<i>Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada) (1980)</i> , de Angelina Vásquez	160
Planteamiento de la violencia en el filme	163
Identificación del tipo de violencia en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung	
qué tipo de violencia específica plantea	171
Proyección de la paz	173
Conclusiones	175
Fuentes consultadas	186

INTRODUCCIÓN

Objetivo general

A partir de las nociones de Johan Galtung, la presente investigación pretende analizar los ejes temáticos de violencia y conflicto en la representación fílmica del cine chileno del exilio, durante los años 1973-1980, para visibilizar que este no era únicamente denuncia, sino que logra representar una diversificación ideológica y de críticas sobre la política socialista de la Unidad Popular (UP). La lectura desde la teoría de Galtung tiene dos funciones: la primera, no limitar el análisis de los filmes a un plano meramente estético y técnico, sino, por el contrario, que sirvan como punto de partida para el estudio de los acontecimientos sociales y políticos del periodo que representan. La segunda, visibilizar los temas principales, pero, sobre todo, los subyacentes implícitos en la trama ficcional de las películas, pues esta teoría brinda la posibilidad de clasificar y ordenar acciones y actitudes que reflejan el grado de conflicto y los tipos de violencia, de tal forma que los sucesos representados en las películas sirvan para estudiar, desde una perspectiva completa, el periodo histórico al que aluden y no solo desde la parcialidad de uno de los involucrados.

Asimismo, se pretende abordar las películas como textos fílmicos con el fin de profundizar en la postura ideológica de los directores chilenos exiliados. Para ello, se utiliza el análisis cinematográfico del cine chileno del exilio como una herramienta que permite discutir y reflexionar, las nociones de conflicto y violencia surgidos de la disputa ideológica entre los grupos partidarios del socialismo y los que defendían el modelo capitalista en Chile, en los años en cuestión.

Antecedentes

El cine chileno del exilio y la dictadura militar son temas ampliamente estudiados por un sinnúmero de autores tanto en Chile como en el extranjero. Entre los estudios realizados se encuentran aquellos que contienen una perspectiva

histórica, a manera de compilado de la producción cinematográfica del exilio, como *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (1988), *El cine en Chile: crónica en tres tiempos* (1997) y *El documental chileno* (2005), todos ellos escritos por Jacqueline Mouesca. Con este mismo sentido histórico, Javier Campo, en «Documentary film from the southern cone during exile (1970-1980)» (2013), aborda exclusivamente la producción de documentales en el exilio. Zuzana Pick investiga desde una perspectiva cuantitativa la producción fílmica en el periodo de dictadura. Entre sus publicaciones están «Cronología del cine chileno en el exilio 1973-1983» (1984) y «Chilean cinema in exile (1973-1986). The notion of exile: a field of investigation and its conceptual framework» (1987). En este mismo sentido se encuentra «Cinéma chilien: entre le pardon et l'oubli» (1998), de Henry Welsh. En este, el autor hace una breve semblanza del cine durante el gobierno de Allende y de películas filmadas en el exilio. Con la misma orientación está *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización* (1986), de María de la Luz Hurtado, o bien los estudios realizados sobre los primeros intentos de crear una industria fílmica chilena antes de la dictadura, como *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial chileno (1942-1949)*, editado por María Paz Peirano y Catalina Gobantes.

El cine chileno de exilio también aparece de manera habitual en trabajos que abordan el cine latinoamericano de los años setenta, como en *Magical reels: a history of cinema in Latin America* (1990), de John King. En este libro, el autor dedica un apartado a este tipo de cine titulado «Chilean cinema in revolution and exile». O bien, en el libro *The new Latin American cinema readings from within* (1988) se hace especial énfasis en la producción fílmica de Miguel Littin desde sus primeras cintas hasta su exilio.

Otras obras donde se aborda el cine chileno del periodo de estudio son *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano* (2006), de Marcia Orell García, y *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)* (2015), de Ignacio del Valle Dávila. En ambas obras se pondera la aportación de la filmografía chilena en los años sesenta y setenta, al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Muy recientemente se han hecho estudios especializados en razón del género o de la filmografía de un autor destacado del periodo de exilio. Hay estudios especializados en el cine de mujeres realizado por directoras afines a la UP que salieron de Chile y se refugiaron en distintos países. Uno de ellos es *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vásquez* (2016), hecho por Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto. En esta lógica se encuentra «Ropajes de la pasión. En torno al cine de Valeria Sarmiento» (2015), de Macarena García Moggia, que compara tres películas de Sarmiento en torno a la pasión amorosa femenina. También abordan el cine de Sarmiento «Les Lignes de Wellington de Valeria Sarmiento» (2013), de Mathieu Macheret, y «Dislocaciones de la metáfora familiar en Amelia Lopes O'Neill (Valeria Sarmiento, Chile, 1990)» (2001), de Sonia García. Otro de los autores tratados es Raúl Ruiz, figura señera del cine chileno, muy estudiado. Destaca *Un viaje al cine de Raúl Ruiz. Cuaderno pedagógico* (2016), editado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Ramírez Soto también hace una aproximación a los conceptos fílmicos de Raúl Ruiz en «Impertinent interventions: on Raúl Ruiz and an emerging field» (2012). Muy recientemente, Vania Barraza y Carl Fischer publicaron *Chilean cinema in the twenty-first century world* (2020), libro que, si bien tiene como objetivo hacer un recorrido sobre el cine chileno contemporáneo por el mundo, también dedica un apartado al cine de este periodo de estudio, titulado «*Politicized intimacies, transnational affects: debating (post)memory and history*». Ahí aparecen dos trabajos cuyo tema central es la reinterpretación que algunos filmes han realizado sobre la experiencia del golpe de Estado, ya sea desde el documental o desde la ficción; el primero de ellos es «*Filmmakers to the rescue of chilean memory: representations of Chile's traumatic past in contemporary documentary*», de Claudia Bossay, y el segundo, «*Displacement, emplacement, and the politics of exilic childhood in Sergio Castilla's Gringuito*», de Camilo Trumper.

Hay otros estudios en los cuales se analiza el contexto social y político y, al mismo tiempo, se hace un recuento de la violencia ejercida por la Junta Militar en contra de las artes, como en *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-*

1989 (2012), de Gonzalo Leiva Quijano y Luis Hernán Errázuriz. El libro *Exils et retours: itinéraires chiliens* (1997), de Anne-Marie Gaillard, analiza el doble desarraigo que sufrieron los chilenos después del golpe, el primero en su salida forzada de Chile y el segundo en su retorno a un país completamente distinto de cuando partieron. En este mismo sentido, «La culture chilienne en exil en France: Une forme de résistance à la junte (1973-1994)» (2008), de Nicolas Prognon, agrega una perspectiva en torno a la solidaridad entre exiliados chilenos y asociaciones civiles francesas que apoyaron a las víctimas de violencia del golpe militar. De este mismo autor, también es «L'exil chilien en France entre mobilités transnationales et échanges» (2013), en el que aborda las diversas representaciones que los artistas de diferentes disciplinas hicieron del exilio. Otro estudio que retoma el cine realizado durante el exilio es «Espacios cerrados transnacionales: narrativas de la izquierda tras el golpe de Chile» (2019), de Carolina Amaral de Aguilar. La autora compara los filmes *La embajada* (1973), de Chris Marker, y *Diálogos de exiliados* (1974), de Raúl Ruiz. Se centra en la relación discursiva entre los espacios cerrados, que se representan en ambos filmes, y la ideología de izquierda tanto francesa como chilena.

El tema del cine chileno del periodo que se estudia es enseñado y estudiado en universidades tanto de Chile como del resto del mundo. Merecen mención las tesis *El cine chileno y la gestación de una industria* (2003), de Searle Pineda y Alex Felipe; *La pantalla amenazada: el cine chileno de ficción en dictadura (1973-1990)* (2016), de Nicolas Cuevas Contreras; *Exilio y dictadura, una percepción cinematográfica. Análisis histórico del cine chileno de exilio, elaborado durante la dictadura militar en Chile, liderada por el general Augusto Pinochet (1973-1990)*, de Diana Maritza Alzate Mejía.

Todos los autores mencionados han realizado aportaciones académicas importantes que brindan una base de donde partir, para conocer, entender y ampliar el conocimiento del llamado «cine chileno en el exilio». Sin embargo, se considera que los estudios no ahondan en el lenguaje filmico con el que los directores representaron su visión del exilio, del conflicto y de la violencia. Pero, sobre todo, tampoco analizan los filmes como una forma de representar y

comprender el conflicto y la violencia desde una perspectiva muy completa como la de Galtung. De ahí la necesidad de abordar el cine de este periodo no solo desde una perspectiva histórica y de relevancia dentro de la conformación de la industria fílmica en Chile, sino también desde una visión multidisciplinaria que permite, por un lado, entender la codificación cinematográfica del mensaje y, por el otro, proporcionar los elementos para interpretarlo analíticamente. Este enfoque multidisciplinario es una base para el campo de los estudios latinoamericanos y da pie a la reflexión sobre uno de los procesos sociales y políticos más significativos de la región: la caída de la democracia en Chile y sus consecuencias que hasta el día de hoy genera muchas preguntas e inquietudes aún por responder o acotar. Incluso se habla de una gran fisura en la sociedad que todavía no cierra. Sin duda los filmes estudiados desde la tesitura de la violencia permiten comprender varias perspectivas ante lo sucedido hace 50 años.

Si bien es indispensable conocer el planteamiento fílmico con el que las directoras y directores chilenos del exilio representan aspectos del conflicto, la violencia y la paz, es de igual importancia no centrar el análisis únicamente en aspectos técnicos y estéticos, sino que, para la lectura, es necesario hacer visible la evolución del conflicto y los tipos de violencia utilizados entre los bandos en disputa por el poder, siendo la denuncia de la violencia de los militares las más evidente y explícita.

La dictadura militar provocó que los cineastas buscaran, desde otros países, la forma de seguir desarrollando su oficio. Desde el exilio, los directores chilenos representaron la violencia que los orilló a abandonar su país; de la misma forma, mediante su cine mostraron sus posturas sobre el conflicto social y político por el que atravesó Chile durante el gobierno de Salvador Allende.

Para la integración del corpus de películas de este trabajo, se consideró la fecha de realización, la cual fuese entre 1973 y 1980, es decir, el periodo más álgido de la dictadura, pues a partir de los años ochenta la Junta Militar permitió el regreso paulatino de los exiliados y en Chile comenzaron a brotar protestas públicas contra el régimen de Pinochet. El corpus de las películas es el siguiente: *Diálogos de exiliados* (1974), de Raúl Ruiz; *Los transplantados* (1975), de Percy Matas; *Noche*

sobre Chile (1977), de Sebastián Alarcón; *La dueña de casa* (1975), de Valeria Sarmiento, y *Gracias a la vida* (1980), de Angelina Vásquez.

La selección de estas películas sigue el criterio de mostrar diferentes percepciones, circunstancias y procesos del conflicto y la violencia tanto al momento del golpe de Estado como durante el gobierno allendista. En *Diálogos de exiliados* (1974) y *Los transplantados* (1975) se observa la evolución del conflicto entre los involucrados en la disputa. Por otro lado, en *Noche sobre Chile* (1977) el director representa de forma explícita la violencia directa, estructural y cultural que ejerció la Junta Militar en los días inmediatos al golpe de Estado, para someter a los simpatizantes de la UP, mientras que en *La dueña de casa* (1975) y en *Gracias a la vida* (1980) el relato está construido desde una perspectiva de género, en el que la mirada de las mujeres simpatizantes de la UP es la que muestra el conflicto y la violencia especializada contra ellas por parte de la Junta Militar. Con estos filmes, y a partir de las nociones de Galtung, se analizó la representación del conflicto y la violencia que los directores chilenos hicieron desde el exilio, con la utilización del lenguaje cinematográfico.

Marco teórico

Esta investigación se sustenta en dos conceptos: el de la *representación cinematográfica* y el de *violencia*. Para conceptualizar la violencia, la propuesta de Galtung es la guía, pues alrededor de este concepto el autor plantea una tipología explícita y, al mismo tiempo, brinda los elementos teóricos que permiten conocer su origen, es decir, el conflicto de donde surgen. De la representación cinematográfica se retoman los elementos audiovisuales que articulan y dan forma al relato de las películas; específicamente se estudian los elementos de la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, por supuesto, sin perder de vista el componente narrativo que a través de la trama los articula. En particular se sigue en estos puntos a David Bordwell y Francesco Casetti.

Violencia, conflicto y paz en Johan Galtung

Johan Galtung define la violencia como una afrenta a las necesidades básicas del ser humano y a su vida. En su teoría, el concepto de violencia está relacionado con los de *conflicto* y *paz*. Para entender uno hay que comprender la relación que guarda con los otros dos. Galtung define y tipifica la violencia con miras a ser aplicada en la construcción de la paz. Señala que el análisis de un conflicto consiste en saber las causas que lo provocan y que se reflejan en violencia. Una vez que se entienden, pueden encontrarse soluciones creativas para lograr la paz. Asimismo, afirma que el conflicto es el contexto de la violencia y que un conflicto no resuelto es igual a violencia (Galtung, 1998).

Las afrentas pueden darse de un ser humano a otro o bien desde una estructura organizacional, por ejemplo, desde un régimen de gobierno. Por otro lado, Galtung establece cuatro clases de necesidades: 1) necesidad de supervivencia: la afrenta a esta es mediante la muerte y el exterminio; 2) necesidad de bienestar: su afrenta se da a través del sufrimiento físico y emocional que disminuye consigo la salud de las personas; 3) necesidad de representación: asociada con la identidad cultural; distingue para ello dos aspectos: la desocialización y la resocialización: en la primera se aleja al individuo de su cultura y se le impone otra; en la segunda se le prohíben aspectos culturales que le dan identidad, como el lenguaje, y 4) la necesidad de libertad: se coacciona con la represión (Galtung, 2003b). A partir de estas necesidades, Galtung establece tres tipos de violencia: la directa, la estructural y la cultural.

La violencia directa la define como los acontecimientos o acciones físicas o verbales que causan daños principalmente en el cuerpo, pero que también repercuten en el espíritu. Nos dice que en ella es fácil identificar al perpetrador, pues siempre es ejercida «directamente» por un ser humano que mata, aniquila, extermina o mutila a otros seres humanos. Galtung menciona que los efectos de la violencia directa pueden ser visibles —materiales— e invisibles —no materiales—. Afirma que los efectos visibles son somáticos, como el número de muertos, heridos, violaciones, desempleados —principalmente soldados—, desplazados,

viudas y huérfanos. Mientras que de los efectos invisibles señala el trauma, los sentimientos de apatía, depresión, odio y venganza que alojan las víctimas de la violencia (2003a).

Sobre la violencia estructural afirma que es una estructura social o política que reprime o explota (Galtung, 1998). El autor se refiere a todas aquellas estructuras de poder —estatal o privado— que ejercen métodos opresores para restringir, limitar y excluir el acceso a los bienes que satisfacen las necesidades básicas de supervivencia y bienestar, principalmente la alimentación y la salud, aunque también incluye en ella la censura ideológica, religiosa, artística o cultural como acciones estructurales que limitan la satisfacción de las necesidades de identidad y de libertad (2003a). Galtung divide la violencia estructural en dos bloques: en el primero agrupa las necesidades de supervivencia con las de bienestar,¹ en el segundo agrupa las necesidades de bienestar con las de libertad.² Ejemplo de afrenta a las necesidades de supervivencia desde una estructura de poder son las muertes ocasionadas por la desnutrición, la falta de alimento o de acceso a medicamento para enfermedades prevenibles; incluso el propio Galtung afirma que las muertes ocasionadas por las afrentas a las necesidades de supervivencia son comparables con las ocasionadas en una

¹ En el primer bloque, la muerte es el resultado, pues, aunque este tipo de violencia es invisible, sus estragos se cuantifican en el número de muertos que ocasiona una estructura desigual. Galtung lo define de la siguiente manera: «La estructura violenta típica, en mi opinión, tiene a la explotación como pieza central. Esto significa simplemente que algunos, los de arriba, obtienen de la interacción en la estructura mucho más [...] que los de abajo [...]. Hay un intercambio desigual: un eufuismo. Los de abajo pueden estar de hecho en tal desventaja que mueren (de hambre, desgastados por las enfermedades): explotación A. O pueden quedar en un estado, no deseado, de miseria que suele incluir malnutrición y enfermedades: explotación B» (Galtung, 2003a, p. 11).

² En el segundo bloque, el de las necesidades de identidad y libertad, el autor establece que la violencia estructural también afecta a la mente y el espíritu. Señala cuatro elementos utilizados por la explotación y que al mismo tiempo sirven como refuerzos de una estructura dominante —aunque también aclara que estos elementos son, por sí mismos, un tipo de violencia estructural—: penetración, segmentación, marginación y fragmentación. Afirma que, con ellos, la estructura dominante (los de arriba) evita una concientización de la clase explotada (los de abajo); al hacerlo, reprime la organización social para la abolición de la explotación. Con estos cuatro elementos, Galtung crea dos grupos: en uno la penetración y segmentación, en el otro la marginación y fragmentación. En el primero, la penetración se encarga de implantar la ideología y la cultura en los de abajo, mientras que la segmentación ayuda a controlar la visión de los de abajo, pues solo muestra parcialmente lo que ocurre; con ello, se refuerza la implantación ideológica y cultural. En el segundo, la marginación se encarga de excluir a la parte dominada u oprimida, y la fragmentación mantiene separados a los oprimidos. Con este binomio se evita la organización de los de abajo (Galtung, 2003a).

guerra y afirma que la ausencia de guerra no significa ausencia de violencia (Galtung, 2009a).

Galtung distingue en la violencia estructural cuatro tipos de poder que la llevan a cabo: el económico, el político, el cultural y el militar. El poder económico lo define como la remuneración monetaria que da el acceso a los bienes materiales. Por poder político señala la capacidad de tomar decisiones en diferentes ámbitos. Del poder cultural dice que este condiciona y, al mismo tiempo, proclama cuestiones ideológicas, incluso legitima el sometimiento. Mientras que el poder militar lo define como la autorización para «decidir quién castiga a quién; quién da sufrimiento a quién» (ATTAC-Complutense, 2009).³ Galtung ordena estos cuatro poderes en un círculo y no en una pirámide, pues refiere que la pirámide alude a una organización jerárquica, y los poderes no siempre están en orden jerárquico, mientras que la organización circular representa la vinculación constante entre ellos sin importar cuál sea el de mayor relevancia, pues todos, al final de cuentas, causan sufrimiento (2009a).

En cuanto a la violencia cultural, Galtung señala que, al igual que la estructural, es invisible, pues se ejerce través de expresiones culturales. Busca legitimar el uso de la violencia directa y estructural como métodos únicos o necesarios para la resolución de conflictos entre individuos, grupos sociales, regiones, estado o países. Dicho de otro modo, la violencia cultural disimula, minimiza o esconde los abusos, los maltratos, las carencias, las desapariciones, las muertes y, de igual manera, impone la idea de que para alcanzar la paz es necesaria la violencia en cualquiera de sus formas. Para Galtung esta violencia «sermonea, enseña, amonesta, incita y nos embota para que aceptemos la explotación como algo normal y natural o para que no la veamos en absoluto» (2003a, p. 13).⁴

³ La tipología de la violencia establecida por Galtung se encuentra presente en el concepto de violencia política que propone Pierre Mertens, quien establece que un gobierno, democrático o no, ejerce violencia de diferentes formas e intensidades. Afirma que la violencia encuentra también expresión en el terreno político ya sea desde el totalitarismo o desde la democracia. Considera que un gobierno utiliza la violencia directa mediante el exterminio o el genocidio; la violencia estructural en forma de censura y represión a todo lo que no coincida con la ideología del régimen.

⁴ Galtung establece, citando a Weber (1971, en Galtung, 2003a, p. 13), que la violencia cultural crea una «jaula de hierro estructural» en la que los encerrados buscan salir usando la violencia —

Para lograr su objetivo, la violencia cultural utiliza, lo que Galtung (2003a) llama manifestaciones culturales y simbólicas, como el lenguaje, el arte, la ideología, la religión, las ciencias empíricas, las ciencias formales y la cosmología. En los ejemplos que da de cada una de ellas se puede identificar el elemento cultural utilizado para legitimar los actos y acciones de violencia. Para la violencia cultural utiliza como herramienta el lenguaje. En cuanto al arte, Galtung propone como ejemplo algunas pinturas del siglo XIX que representaban y exaltaban el «despotismo» con el que los monarcas europeos gobernaban, pues estas servían como alegoría o apología de la injusticia y escasez de leyes en las monarquías. En el caso de la violencia a través de la ideología plantea la dicotomía entre el Yo y el Otro, en el que el Yo exalta su valor y degrada al Otro. Acusa al nacionalismo de ser una de las principales ideologías que justifican el uso de la violencia en pro de salvaguardar los valores y bienes nacionales. También afirma que este no se conforma con deshumanizar al Otro, también lo culpa de la violencia (Galtung, 2003a).⁵

principalmente la directa— y los fabricantes de la jaula usan la contraviolencia para mantenerla cerrada. También, cuando la violencia cultural se da de golpe, tiende a crear en las víctimas —los de abajo, los encerrados— traumas individuales o colectivos, los cuales pueden provocar sucesos históricos relevantes o crear a nivel individual o colectivo sentimientos de desesperanza y frustración. Mientras, los esfuerzos en la clase gobernante —los de arriba, los cuidadores de la jaula— son encaminados a conservar una sociedad «apática y congelada» incapaz de protestar o buscar un cambio. Afirma que una de «las mayores formas de violencia cultural en las que incurren las élites gobernantes es la de culpar, marcando como agresora a la víctima de violencia estructural» (2003a, p.13), que manifiesta su frustración o inconformidad por las malas condiciones de vida o busca escapar de la jaula.

⁵ Por ejemplo, los nazis definían a los Otros como los peligrosos, las escorias o las bacterias. Stalin se refería a los no comunistas como el enemigo de clase. El régimen de Pinochet definía a los simpatizantes de la Unidad Popular como gérmenes que se tenían que extirpar de la sociedad chilena. El planteamiento de Galtung sobre la ideología tiene diferentes dimensiones; la valoración del Yo sobre el Otro conduce a creer que el ser humano es el único capaz de autorreflexionar; que el hombre es superior a la mujer; que las naciones modernas son las únicas portadoras de civilidad; que los blancos son mejores que los no blancos (2003a). En definitiva, la ideología es factor de polarización y crea grupos antagónicos, divide a los individuos en buenos y malos, en fuertes y débiles, en los de primera y segunda clase. Al hacerlo, justifica el exterminio o el maltrato de los más débiles, de los peligrosos, de los malos.

Conflicto

Galtung define el *conflicto de raíz* como una incompatibilidad de metas entre los involucrados; es decir, las metas del sujeto A no son iguales a las del sujeto B, lo que da como resultado C (Galtung,1998). Afirma que cuando no existe una voluntad de diálogo para mediar las metas entre los involucrados, el conflicto avanza y genera sentimientos de odio o frustración, los cuales desencadenan maltrato físico, verbal, y psicológico. Plantea como tesis que «el fracaso en la transformación [por medios no violentos] del conflicto es lo que lleva a la violencia» (Galtung, 1998, p. 14). La polarización que genera la incompatibilidad de metas entre las partes involucradas es un riesgo constante de violencia y por ello en el conflicto es considerado un «gran creador» de violencia y un «gran destructor» de la paz.

En la teoría del conflicto de Galtung encontramos nuevamente una triada que explica su planteamiento y con ella muestra, paralelamente, el origen y la evolución de un conflicto, el cual termina manifestándose en cualquier tipo de violencia. Dicha triada está integrada por la contradicción, las conductas y las actitudes. Señala que dentro de cada conflicto siempre hay un problema, al cual llama contradicción; esta se interpone en el camino de otra cosa, mientras que relaciona las conductas con aspectos objetivos del conflicto. Dentro del planteamiento de Galtung, observar las conductas de los involucrados ayuda a saber si están a favor de resolver el conflicto o si existe la intención de dañar al Otro. Por otro lado, relaciona las actitudes con aspectos motivacionales, es decir, saber qué piensan y sienten las partes en conflicto en relación con el Otro. Esto implica saber si existe odio o amor (Galtung, 2003b).⁶

⁶ Sobre las actitudes, el comportamiento y la contradicción de la teoría del conflicto de Galtung, Percy Calderón Concha expresa que estos conceptos corresponden a dimensiones distintas de las relaciones humanas. De esta forma, sostiene que para las actitudes la dimensión es «interior», pues los aspectos de odio o amor están dentro del ser humano. Respecto al comportamiento, le otorga una dimensión «fuera» del ser humano; afirma que esta se centra en las incompatibilidades de las metas entre las partes en conflicto. Por último, a la contradicción le asigna la dimensión de «entre», pues la considera como hechos externos del problema que da origen el conflicto. Dicha autora da como ejemplos las contradicciones entre capital y trabajo, entre los medios y los modos de producción. También hace énfasis en que para lograr un análisis objetivo de los conflictos no se puede omitir ninguna de las dimensiones que plantea (Calderón Concha, 2009).

El concepto de contradicción de Galtung está integrado por dos elementos que ayudan a comprenderlo mejor: la disputa y el dilema. La disputa se da entre «dos personas —también llamados actores— que buscan o persiguen un fin que escasea»; mientras que define el dilema como «una persona, o actor, que persigue dos fines incompatibles entre sí» (Galtung, 2003b, p. 107). Con estos conceptos, el autor engloba problemáticas sociales e individuales, pues con la disputa alude al daño físico, emocional y psicológico causado de un ser humano a otro, específicamente cuando uno se interpone en el objetivo del otro, mientras que el dilema autodestruye al individuo que no es capaz de elegir entre un objetivo u otro. Dicho esto, la ecuación que plantea Galtung queda de la siguiente manera: la disputa destruye al Otro y el dilema destruye al Yo (2003b).⁷

Galtung establece cuatro tipos de conflicto: micro, meso, macro, y mega. El micro es el conflicto que se da dentro y entre personas. Los seres humanos somos portadores y generadores de sentimientos diversos, como frustración, odio o resentimiento; por lo general, cuando se manifiestan, causan daño a los demás y problemas entre individuos. El conflicto meso se da dentro y entre sociedades; se refleja en las clasificaciones sociales, como la raza, las etnias, los grupos políticos, las fuerzas económicas, las escuelas o corrientes de pensamiento; con ello, se crea lo que Galtung define como contradicciones sociales deshumanizadoras: «cuando hablamos de individuos decimos tú perteneces a ese grupo y tú a este grupo, y al hacerlo les atribuimos un cierto número de características. Nos enganchamos en abstracciones y generalizaciones y en el proceso, deshumanizamos al otro» (2019, p. 100). El conflicto macro sucede entre estados

⁷ En las facetas de un conflicto, Galtung dice que siempre hay un nivel manifiesto y otro latente. El nivel manifiesto lo asocia con el comportamiento, es decir, con la parte objetiva del conflicto, mientras que el latente lo relaciona con las actitudes y contradicciones, pues considera que los involucrados aún están en el terreno teórico del conflicto; por lo tanto, se deduce que puede llegar a un evento violento. Con la representación gráfica del triángulo es más fácil apreciar y relacionar los flujos del conflicto que para tal caso son seis los posibles caminos que puede seguir, por ejemplo: «Una contradicción puede vivirse como una frustración, en la cual un objetivo está siendo bloqueado por algo. Eso lleva a la agresividad como actitud y a la agresión como conducta, según una famosa y fructífera hipótesis, útil mientras no la tomemos como norma inamovible. Una conducta agresiva puede ser incompatible con el concepto de felicidad que tiene la otra parte (de no ser que hablemos de una combinación sadomasoquista), lo que añade una nueva contradicción a la ya existente, y posiblemente estimula mayor agresividad y agresión en todas las partes implicadas» (Galtung, 2003b, p. 109).

y naciones, ocasionado por las características identitarias que definen a cada una de ellas. En este nivel de conflicto distingue entre Estados y regiones; define los Estados como países delimitados geográficamente, mientras que concibe las naciones como grupos definidos por la religión, la lengua o la historia, en otras palabras, por aspectos culturales. Generalmente, la disputa entre naciones por recursos o por gobernar una misma área geográfica provoca las guerras.⁸ Por último, el conflicto mega se da entre regiones y civilizaciones. Las regiones, refiere, están conformadas por países cercanos geográficamente. Respecto a las civilizaciones menciona que son países afines a una ideología o una religión; pone de ejemplo el cristianismo y el islam como civilizaciones esparcidas por gran parte del mundo. En la parte ideológica menciona la Guerra Fría como un megaconflicto en la historia de la humanidad (Galtung, 2019).⁹

Paz

La definición de Galtung sobre la paz está orientada, por un lado, hacia la violencia y, por otro lado, hacia el conflicto. Concibe la paz como ausencia o reducción de la violencia en cualquiera de sus formas. Igualmente señala que la paz es la transformación sin violencia de un conflicto. Este autor ha desarrollado la teoría de la construcción de la paz,¹⁰ en la que sitúa los conflictos ocasionados por

⁸ En este sentido, Galtung señala que tanto los Estados como las naciones siempre están a la expectativa de la guerra invirtiendo grandes cantidades de dinero en armamento que mate más gente en menos tiempo, o en nuevos métodos de tortura y aniquilación, mientras que para la construcción de la paz las inversiones son escasas en todos los sentidos (Galtung, 2009a).

⁹ En *Trascender y transformar: una introducción al trabajo de conflictos* (2019), Johan Galtung, a manera de ejercicios pedagógicos, describe varios ejemplos de conflictos a mediadores. En ellos, por un lado, queda clara la función de un mediador y, por otro, la versatilidad del método *Transcend*, pues es aplicable desde una relación en pareja hasta un conflicto entre naciones o civilizaciones.

¹⁰ Sumado a las teorías del conflicto, de la violencia y de la paz, Galtung también ha establecido otras sugerencias para coadyuvar a la construcción de la paz como las llamadas «políticas de paz para el siglo xx» (2003b, p. 22), en las que reconoce la ardua labor por hacer para construir la paz, ya sea negativa o positiva. En dichas políticas propone cuatro dimensiones: política, económica, militar y cultural. De la dimensión política dice que la democracia no tiene que quedarse en un ámbito intraestatal, sino que tiene que aplicarse a nivel interestatal, es decir, que debe existir un árbitro no violento entre los Estados que compiten por el poder y los privilegios, como sucede al interior de los países democráticos. En la dimensión económica sugiere cambiar tanto la práctica como la teoría económica, pues afirma que ambas acentúan un modelo de explotación en los intercambios de dinero por trabajo, de dinero por servicios básicos e incluso de dinero por recursos

seres humanos en medio de un contexto social, lo que hace que su teoría se considere como una ciencia social o como él mismo la define: una ciencia social aplicada que se asemeja a las ciencias de la salud, pues utiliza como método un diagnóstico, un pronóstico y una terapia (2003b).¹¹ El diagnóstico de la teoría de Galtung es el análisis de todos los datos existentes sobre el conflicto, sean de índole, histórico, social, político, económico o religioso; no descarta ninguna disciplina, por el contrario, se vale de toda la información existente para averiguar el origen del conflicto o de la violencia. Por otro lado, define el pronóstico como una predicción teórica sobre el posible desarrollo del conflicto dadas las variables del contexto. La terapia la entiende como una intervención basada en datos y teorías, en otras palabras, las soluciones creativas de las que nos habla en su llamado método *Transcend*.¹²

naturales: «los términos de intercambio pueden ser malos y estar empeorando; una parte se queda con todos los retos, dejando el trabajo rutinario a la otra, que encima se lleva en el paquete toda la degradación humana y ecológica» (2003b, p. 25). De la dimensión militar propone una reconversión de las funciones militares; dejar a un lado su tradición de ser utilizadas por las elites para atacar a otras naciones o clases sociales, y en lugar de ello utilizarla como fuerza de paz al aprovechar los valores propios de la institución militar —buena organización, valor y disposición al sacrificio—. Por último, de la dimensión cultural menciona que la legitimización de la violencia a través de cultura puede canalizarse para la legitimización de la paz; para ello propone que la ideología y la religión —las dos principales manifestaciones culturales por las cuales es válido matar— se reconviertan en trabajadoras de la paz, para formar y educar individuos que rechacen dañar a los demás en nombre de un dios, de una raza o de un grupo social.

¹¹ En la relación que establece entre su teoría de la paz con las ciencias de la salud, sostiene lo siguiente: «tienen en común la idea de un sistema (de actores, de células), de bienestar y malestares. Las parejas de palabras salud/enfermedad de los estudios médicos y paz/violencia de los estudios sobre la paz» (Galtung, 2003b, p. 19).

¹² En *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización*, Johan Galtung desarrolla ampliamente una base epistemológica sobre el diagnóstico, el pronóstico y la terapia. De igual manera, propone una serie de acciones prácticas para la construcción de la paz, por ejemplo, la implementación de las ciencias por la paz, como parte de los modelos educativos, o la creación de ministerios de la paz. El método *Transcend* lleva al terreno de la práctica la teoría de la violencia, del conflicto y de la paz. Su principal eje es la resolución no violenta de conflictos; también es definido como «una herramienta con un amplio rango de aplicabilidad, pues puede ser utilizado en cualquier momento de los ciclos de conflicto (antes, durante y después de la violencia) y tiene utilidad en conflictos de cualquier nivel y circuito» (Galtung, 2019, p. 11). El método *Transcend* distingue entre mediación y negociación. Define la negociación como un acto de sometimiento donde uno gana y el otro pierde, con lo cual se crearán rencores y se desarrolla un deseo de venganza en los perdedores. En la negociación siempre hay un ganador y un perdedor; además, sus principales herramientas son el debate y la resistencia. Quien logre imponer sus conceptos y resista más gana. Por otro lado, la mediación es el diálogo constante entre los involucrados; en ella no hay un vencedor ni derrotado, sino que se trata de encontrar un estado de bienestar para ambas partes (Cátedra Alfonso Reyes, 2013). El método *Transcend* pugna por encontrar la solución al conflicto de manera transdisciplinaria. El autor afirma que un conflicto tiene diferentes enfoques, de ahí la necesidad de dialogar con distintas perspectivas disciplinarias, como la historia,

Galtung también retoma de las ciencias para la salud la utilización de dos términos: salud negativa (curativa) y salud positiva (preventiva); con ello establece sus dos tipos de paz: negativa y positiva, no como negación de una sobre la otra, sino para distinguir el estado que guarda el conflicto, pues en la paz negativa se ha logrado la eliminación o la reducción de la violencia pero no la resolución del conflicto. Da como ejemplo el estado de pacificación de una guerra donde solo hay un alto al fuego pero no una «reconciliación» que garantice un estado de bienestar y una paz futura entre los involucrados, es decir, el conflicto solo está calmado pero no resuelto. Mientras que en la paz positiva la violencia es eliminada y resuelve el conflicto desde su raíz, es decir, entre las partes existe un estado de bienestar que se basa en la reconciliación, la reconstrucción y resolución; con ello, se garantiza la satisfacción de los involucrados y se previenen futuros encuentros violentos (Galtung, 2003b).¹³

La reconciliación, la reconstrucción y la resolución tienen gran importancia dentro de la teoría de la paz de Galtung. Estas acciones permiten trascender y llegar a la solución de los conflictos en cualquiera de sus niveles, siendo los conflictos bélicos los que mayores daños visibles (violencia directa) e invisibles (violencia cultural y estructural) causan en el ser humano, en su contexto social y natural.¹⁴ Con estas acciones se puede alcanzar un estado de bienestar incluso después de la guerra (1998).¹⁵

la sociología, la medicina o el periodismo, para encontrar entre todas una solución creativa al problema. Afirma que el método *Transcend* se enfoca en encontrar la solución de raíz al conflicto. Como ejemplo propone imaginar que, para terminar con el narcotráfico, se decidiera matar a todos narcotraficantes, pero después de eso lo único que seguirá presente será el conflicto (2011), es decir que, con la eliminación o el exterminio, no se resuelve el problema que origina un conflicto. Por ello, el método *Transcend* pugna por encontrar las satisfacciones de los factores —necesidades básicas— que originan la problemática y, por ende, el conflicto y la violencia. Es bajo dicha premisa que este método se puede aplicar en cualquier tipo de conflicto.

¹³ En el caso de la paz positiva establece tres tipos: la paz directa, la paz estructural y la paz cultural, en cualquiera de los tres tipos se logra solucionar el conflicto desde su raíz (2003b, p. 58).

¹⁴ La guerra es definida por este autor como lo peor de la raza humana, como una locura y fracaso humano y afirma que «la guerra es un escándalo; cualquier guerra es un crimen contra la humanidad y así debe de lamentarse» (Galtung, 1998, p. 68).

¹⁵ Para entender este planteamiento sobre la construcción de la paz, vale la pena mencionar, aunque sea de manera somera, cómo aplica y concibe Galtung cada uno de dichos conceptos. El autor establece claras definiciones y aplicaciones de los términos en cuestión, que a continuación se desarrollan. La reconstrucción la define como la reparación de daños materiales y naturales, para construir una nueva urbanización y subsanar los daños causados a la naturaleza. De igual manera, utiliza el término de reconstrucción con un enfoque humanitario para la rehabilitación de

Representación cinematográfica

Para analizar la representación cinematográfica este trabajo se vale de Francesco Casetti y David Bordwell. Ambos proponen pasos para analizar un filme y coinciden en conocer y entender los elementos formales propios tanto del lenguaje (Casetti y Di Chio, 1991) como del medio cinematográfico (Bordwell y Thompson, 1995). Asimismo, enfatizan la importancia de entender los elementos formales utilizados para el relato fílmico o el desarrollo de un tema.

personas traumatizadas por los horrores de la guerra. En este sentido, advierte que, de no trabajarse en la rehabilitación de los traumas colectivos, el dolor por los seres queridos perdidos en combinación con el sentimiento de deshonra por ser el grupo perdedor, generalmente producen deseos de venganza, lo que llevaría de nueva cuenta a la violencia entre individuos, a la guerra entre naciones. Como parte de las acciones para la reconstrucción-rehabilitación de traumas colectivos, Galtung menciona que el trabajador de la paz o de resolución de conflictos (mediador en el método *Transcend*), debe preguntar a los involucrados qué pasaría si esos traumas no son superados. Con ello busca que las respuestas den una perspectiva de los alcances de venganza o de sanación, en las personas traumatizadas (1998).

La reconciliación es el cierre de las hostilidades entre las partes involucradas, con el objetivo de *sanar*, es decir, de liberar el trauma, de ser rehabilitados, y «la reconciliación es un tema con hondas raíces, psicológicas, sociológicas, teológicas filosóficas y humanas —y nadie sabe cómo materializarla—» (Galtung, 1998, p. 77). Él propone doce enfoques para su materialización en los cuales podemos observar que entre el agresor y la víctima siempre existe un tercero, alguien o algo que se encarga de impartir justicia, aplicar la ley o simplemente funge como intermediario. Los doce métodos que propone son: 1) el enfoque exculpatorio de carácter estructura-cultura, 2) el enfoque reparación/restitución, 3) el enfoque de culpa/perdón, 4) el enfoque teológico/penitencial, 5) el enfoque jurídico/punitivo, 6) el origen de enfoque codependiente/karma, 7) el enfoque de la comisión histórica de la verdad, 8) el enfoque teatral/evocador, 9) el enfoque de pesar conjunto/curación, 10) el enfoque de reconstrucción conjunta, 11) el enfoque de resolución conjunta de conflictos y 12) el enfoque de ho'oponono. (1998, pp. 78-96). En todos estos enfoques propuestos, al tercero entre las dos partes involucradas el autor lo llama «estado de gracia, ley o justicia», en otras palabras: iglesia, Estado, pueblo o comunidad, los cuales están por encima de los involucrados y administran la relación entre la víctima y el agresor, dicho de otro modo: castigan al agresor y consuelan a la víctima.

Por resolución reafirma su posicionamiento del método *Transcend*, pues dice que esta debe estar orientada a resolver la problemática, las diferencias o las contradicciones entre los involucrados: «la paz es lo que tenemos cuando un conflicto puede manejarse de forma creativa y no violenta» (Galtung, 1998, p. 101). La resolución de problemas tiene, dentro de la teoría por la paz, una mayor relevancia, pues lo que se busca con ella es la abolición de los encuentros violentos, de la guerra, al solucionar el problema de raíz y no solo reducir la violencia. En la resolución están implícitas la reconstrucción y la reconciliación, las cuales permiten establecer soluciones creativas al conflicto. Se podría, siguiendo las enseñanzas de Galtung, establecer la siguiente ecuación por la paz: es reconstrucción + reconciliación = resolución del conflicto .-. abolición de la violencia y estado de bienestar. Al ver con más detalle la ecuación anterior podemos afirmar que la reconstrucción atiende la violencia visible —la directa—, y la reconciliación atiende la violencia invisible —la estructural y la cultural—, por lo que se atienden los tres ángulos del triángulo de la violencia y, por ende, se resuelve la triada del triángulo del conflicto.

Por un lado, Casetti propone tres estructuras para el análisis de lo que denomina *representación filmica*: 1) puesta en escena, 2) puesta en cuadro y 3) puesta en serie (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 121-136). Por su parte, Bordwell, aunque coincide ampliamente con Casetti, agrupa en cuatro las técnicas cinematográficas que sirven como medio para la narración de la historia de una película: «dos técnicas de rodaje: la puesta en escena y la fotografía [puesta en cuadro en Casetti]; la técnica que relaciona un plano con otro plano: el montaje [en Casetti, puesta en serie], y la relación del sonido con las imágenes cinematográficas» (Bordwell y Thompson, 1995, p. 144),¹⁶ mientras que para Casetti el sonido puede ser grabado directamente de la escena o también puede ser agregado de forma indirecta durante el montaje —sonido en *off*—; este es un sonido que al momento del rodaje de la escena no estaba (Casetti y Di Chio, 1991, p. 99).

A continuación, se expone cómo define Casetti sus tres estructuras de análisis. En primer lugar, está la *puesta en escena*, que es el espacio [escenario] donde surge la imagen filmica, es decir, todo aquello que sucede frente a la cámara, por lo que los elementos captados por la cámara tienen una carga narrativa intencional o significado en el relato filmico. Está compuesta por el decorado de los espacios, los diálogos de los personajes, el vestuario de los personajes y el sonido directo e indirecto de sus acciones o del contexto que los rodea, es decir, la banda sonora que incluye ruidos, voces o música.¹⁷ Casetti los nombra «el contenido de la imagen» (1991, p.126), mientras que para Bordwell la puesta en escena cinematográfica es el control que ejerce el director sobre lo que

¹⁶ En este sentido, Bordwell sostiene que las técnicas cinematográficas determinan el estilo que cada director utiliza para construir el relato de la historia dentro de las películas, pues afirma que las técnicas cinematográficas «apoyan y realzan la forma narrativa o no narrativa. En una película narrativa el estilo puede funcionar para desarrollar la cadena causa-efecto o mantener el flujo de información de la narración» (Bordwell y Thompson, 1995, p. 144).

¹⁷ Casetti denomina *códigos sonoros* a los elementos auditivos de un filme y los agrupa en tres tipos: las voces, los ruidos y los sonidos musicales. De igual manera propone tres categorías de sonido: *in*, *off* y *over*. Del sonido *in* señala que la fuente de donde proviene es visible, pues aparece a cuadro; pone de ejemplo las voces de los personajes cuando dialogan y la cámara graba dicha acción. Lo contrario sucede con el sonido en *off*, cuya fuente de la cual proviene no aparece a cuadro de manera temporal, esto debido a los movimientos de cámara que en ocasiones dejan fuera la fuente de donde proviene el sonido. Del sonido *over* también se excluye su fuente del cuadro, pero de manera más radical, y pone de ejemplo la voz de un narrador que va introduciendo o explicado las acciones que le preceden (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 99-102).

«aparece en la imagen fílmica», pues este «escenifica el hecho para la cámara». Afirma que los elementos están estrechamente relacionados con su origen teatral y menciona los siguientes: decorados, iluminación, vestuario y comportamiento de los personajes (1995, pp. 45-46).¹⁸

En segundo lugar, Casetti define la *puesta en cuadro* a partir de cómo se capturan los elementos que aparecen en la puesta en escena: campo largo, primer plano, encuadre frontal, encuadre desde arriba, en contrapicada, o también a partir de los instrumentos que sirven para capturar la imagen, es decir, los lentes de la cámara, un gran angular o un objetivo no deformante. Sostiene que todos estos son elementos que sirven para representar una realidad u otra, y de igual manera pueden influir en la distribución de los elementos de la puesta en escena (Casetti y Di Chio, 1991, p. 132).¹⁹ En este mismo sentido, señala los códigos para filmar la escena, que sirven para destacar de su contexto a algún objeto, pues «filmar un objeto significa también decidir desde qué punto mirarlo y hacerlo mirar (ya sea de frente, desde lo alto, desde abajo, de cerca, de lejos); estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado» (Casetti y Di Chio, 1991, p. 87).²⁰

Para Bordwell la puesta en cuadro es una herencia de las artes gráficas, especialmente de la pintura y de la fotografía. Afirma que «el plano

¹⁸ Bordwell sostiene que el término puesta en escena cinematográfica proviene del término francés *mise-en-scène* que significa «poner en escena una acción» (Bordwell y Thompson, 1995, p. 145).

¹⁹ Casetti asegura que existe una interacción recíproca entre la puesta en cuadro y la puesta en escena, es decir, entre «el universo» que se representa —objetos, personajes, paisajes, acciones o comportamiento— y cómo se representaba concretamente este «universo» en la pantalla. De igual manera asegura que en «la puesta en escena aparecen algunos rasgos de la puesta en cuadro y viceversa, la puesta en cuadro depende también de los elementos construidos en la puesta en escena» (Casetti y Di Chio, 1991, p. 132).

²⁰ Otros elementos que conforman los movimientos de cámara consisten en cómo se captura «el universo representado» según Casetti. Agrupa dos movimientos de cámara en el «código de movilidad»: movimientos en la imagen y movimientos de la imagen. Los primeros corresponden a las acciones de los personajes dentro de la escena, mientras que los segundos son los movimientos «del punto desde donde se filma la realidad» (1991, p. 92). Los movimientos de cámara más convencionales son: a) panorámica vertical y horizontal: en este movimiento la cámara se desplaza sobre su propio eje de arriba abajo y de derecha a izquierda, y b) *travelling*: para este movimiento la cámara se sitúa sobre algún mecanismo móvil que permite movimientos fluidos, como un carrito que se desliza sobre vías o grúas que permitan hacer diferentes movimientos y planos; en este mismo movimiento la cámara puede estar sujeta a un cuerpo humano que siga las acciones de los personajes, de ahí las variantes *travelling a mano* o *travelling steady cam*.

cinematográfico es, en cierto sentido, como el lienzo de un pintor: hay que rellenarlo, y de forma que lleve al espectador advertir ciertas cosas (y otras no)» (Bordwell y Thompson, 1995, p. 183). En este mismo sentido, Bordwell menciona que el espectador observa la representación pictórica a partir de pistas y elementos distribuidos dentro de la pintura, lo cual pasa también en el plano cinematográfico, pues en él los espectadores guían su atención a partir de las «pistas visuales» que el director decide que aparezcan a cuadro, las cuales se enfatizan con la acción de los personajes o los movimientos de cámara (1995, p.184). Para Bordwell, en el cine, el plano tiene tres propiedades cinematográficas: «1) aspectos fotográficos del plano, 2) el encuadre del plano y 3) la duración del plano» (1995, p. 185).

Por último, la definición de Casetti sobre la *puesta en serie* va más allá del hecho físico de unir pedazos de cinta. Para él la puesta en escena son múltiples relaciones entre las imágenes representadas, pues afirma que «cada imagen posee otra que le precede o que la sigue: forma parte de una sucesión y, al mismo tiempo, por así decirlo, recibe y deja una herencia, recoge y devuelve testigos» (p. 135). Bordwell llama a la puesta en serie montaje y la define como la relación entre un plano y otro; además; afirma que la organización y coordinación entre los planos filmados provocan que el espectador perciba «un plano como un segmento ininterrumpido de tiempo, espacio o configuraciones gráficas en la pantalla» (1995, p. 248). Este autor también menciona las diferentes formas en que el montador une los planos: 1) fundido en negro: este oscurece la imagen gradualmente hasta que se convierte en negro; 2) fundido de apertura: ilumina la imagen de manera gradualmente hasta que se difumina por completo la imagen; 3) encadenado: sobreimpresión al final de un plano y comienzo de otro, y 4) cortinilla: es un plano que es remplazado por el que le continúa con una línea que lo divide y que se mueve hasta el final de la pantalla. (1995, p. 247).

Hipótesis

Las clasificaciones y tipologías de Galtung sobre la violencia y conflicto permiten entender, más allá de la militancia e ideología izquierdista de los directores, las diferentes etapas del conflicto y las violencias que plantean los acontecimientos establecidos en el cine chileno del exilio durante el periodo que inicia en 1973 y termina en 1980. No se explican estos filmes como mera denuncia (de sobra conocida) sobre las atrocidades de la dictadura militar; más bien, se plantea explicar cómo desarrollan narrativa y fílmicamente el conflicto y la violencia. Además, es posible advertir una visión diversificada sobre el periodo convulso que vivió Chile.

Metodología

Desde una perspectiva de la interpretación fílmica, este análisis combina el estudio semiótico de los elementos fílmicos que dan forma al lenguaje cinematográfico con las categorías de la violencia y el conflicto propuestas por Galtung. Para la comprensión de los filmes importa decir que están tratados como relatos, esto es, que están articulados a partir de una trama. En *Tiempo y narración I*, Paul Ricoeur propone que la interpretación de la obra narrativa — cuento, novela o película— consta de tres fases: en Mímesis I el conocimiento del contexto original de la obra y del autor que la crea es una precomprensión o preconfiguración de los recursos simbólicos. En Mímesis II sucede el análisis de la obra en sí misma, es decir, la configuración de la estructura formal de los símbolos mediante los cuales es articulado el mensaje, y en Mímesis III se lleva a cabo la interpretación o reconfiguración de los elementos simbólicos que integran el relato.

Por la naturaleza ficcional de los filmes que integran el corpus de la investigación, el apartado de Mimesis II es de suma importancia en esta metodología, pues en él señala como se configura el relato dentro una trama de ficción, la cual define como «una media entre acontecimientos o incidentes

individuales y una historia» (2004, p. 131).²¹ Esto significa que la trama integra diferentes factores como «agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados» (2004, p. 132). Así, la trama ficcional aglutina de manera compleja «incidentes que producen compasión o temor, la peripecia, la asignación y los efectos violentos» (2004, p.132), configurando con ello el relato. Es precisamente, en la argumentación de Ricoeur sobre la construcción de la trama en el relato de ficción que establece el análisis de la obra o texto que se interpreta, pues en *Mimesis II* el autor se centra en las conexiones existentes entre los elementos o símbolos propios del lenguaje, desde donde se construye la obra, con los acontecimientos y la realidad a la que refieren. No hay que perder de vista que *Mimesis II* es para Ricoeur una mediación entre el mundo del autor y la interpretación de quien ve o lee el relato, es decir, el espectador. Por último, Ricoeur afirma que «toda obra de ficción, sea verbal o plástica, narrativa o lírica, proyecta fuera de sí misma un mundo que se puede llamar mundo de la obra. Así la epopeya, el drama, la novela proyecta sobre el modo de la ficción maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas por la lectura, proporcionando así un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el mundo del espectador» (2008, p. 380).

Los relatos estudiados son filmicos, por lo que recurrimos a la perspectiva analítica de carácter semiótico sustentada por Francesco Casetti (1980) atenta a los «signos, de sistemas sgnicos, de procesos comunicativos, de funcionamientos lingüísticos» (p. 23). Dicho con otras palabras, nos interesan los elementos que integran el lenguaje fílmico. Su perspectiva la desarrolla en *Como analizar un film* (1991) y *Theory, post-theory, neo-theories: Changes in discourses, changes in objects* (2007).²²

También nuestra propuesta de análisis contempla una breve contextualización que proporcione antecedentes tanto del filme como de su

²¹ Paul Ricoeur desarrolla su propuesta hermenéutica en *Tiempo y narración*, obra que se divide en tres tomos: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (2004), *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción* (2008), y *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (2009).

²² Sobre teoría del cine también se consultó *Film theory: the basics* (2016), de Kevin McDonald y *Film theory: an introduction* (2017), de Robert Stam.

director o directora. Se recurrió para ello al análisis de la situación de producción del film, su distribución y exhibición. Esta contextualización también se extendió a situar el contexto sociopolítico, hecho que permite comprender tanto la trama del filme, el tema de la violencia y el lenguaje cinematográfico con la que la representa y sobre todo la intención política ideológica²³ de denuncia que prima en ellos.

En el análisis de cada una de las películas se agruparon los elementos del lenguaje cinematográfico dentro de su discurso fílmico, elementos que representan el conflicto político-ideológico y las diferentes violencias. En particular, se prestó atención a los que son soporte evidente del mensaje ideológico, ya que por ser películas marcadas mayormente por la denuncia pueden ser relevantes para nuestro objeto de estudio, y son los siguientes: puesta en cuadro: planos utilizados; puesta en escena: decorados, diálogos, vestuario y banda sonora; y puesta en serie: montaje o yuxtaposición de escenas (ver figura 1).

Una vez reconocidos y ordenados los elementos fílmicos que dan forma al planteamiento del director, se procedió a identificar el tipo de conflicto o violencia que, desde la teoría de Galtung, muestra el filme en su trama y, en concordancia con lo que Galtung señala también, permite identificar perspectivas de paz que cada director visualizaba o no para el conflicto. De esta manera, la presente investigación se compone de tres capítulos.

En el primer capítulo se plantean los orígenes del conflicto político-ideológico que polarizó a la sociedad chilena y que derivó en el violento golpe de Estado de los militares. Conforme el capítulo se desarrolla, se va planteando la vinculación del cine en el conflicto. Los conceptos de la teoría del conflicto y la violencia de Galtung serán el hilo conductor de la relectura del periodo histórico estudiado. Dichos conceptos, para la primera parte de este capítulo, son *contradicción*, *actitudes* y *conducta*, con los cuales se entenderá mejor el origen y evolución del conflicto. En la segunda parte se retoman los conceptos de violencia

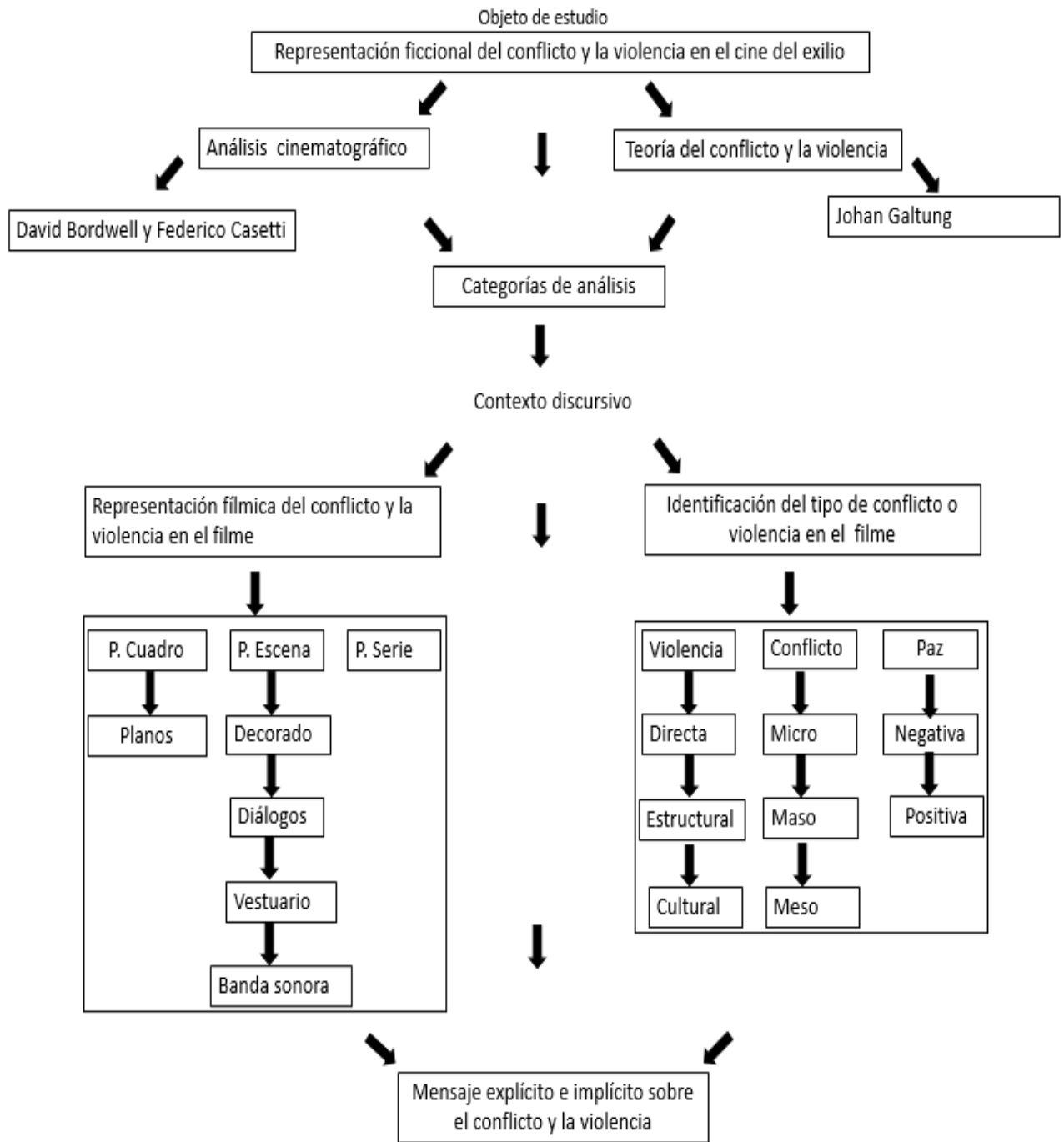
²³ El concepto de ideología que retomamos para nuestro análisis es el que propone Teun A. van Dijk (2006), para quien las ideologías son «creencias socialmente compartidas por grupos» (p. 175), pues la considera como una forma de cognición social que sirve para la organización de las creencias de un grupo social, permitiéndoles a sus integrantes decidir sobre lo que es «bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia» (p. 21). Para este autor, una de las finalidades de la ideología es el poder y la dominación de un grupo social sobre otro, de esta manera, el grupo dominante limita las libertades del otro (p. 206).

directa, estructural y cultural. El primer capítulo tiene dos objetivos primordiales: el primero de ellos es contextualizarnos en el conflicto y su eventual transformación en violencia; el segundo, servir de columna vertebral para entender las representaciones fílmicas que los directores hacen de los sucesos sociales, políticos y armados.

En el segundo capítulo se aplican las nociones de Galtung a los tres primeros filmes del corpus de la investigación: *Diálogos de exiliados* (1974, de Raúl Ruiz; *Los transplantados* (1975), de Percy Matas, y *Noche sobre Chile* (1977), de Sebastián Alarcón. Al analizarlos pretende observarse la evolución del conflicto a la violencia, pues en cada una de sus tramas existen recreaciones de acciones de las partes involucradas, así como un uso del lenguaje fílmico distinto entre ellos, lo que permite observar las distintas formas de representar el mismo tema.

En el tercer y último capítulo se analizan un par de filmes realizados por dos de las cineastas chilenas quienes, durante su exilio, utilizaron el cine de ficción para narrar el conflicto ideológico y la violencia directa, desde la mirada de las mujeres: Valeria Sarmiento y Angelina Vásquez. *La dueña de casa* (1975), de Sarmiento, critica las acciones de las mujeres opositoras del gobierno socialista. *Gracias a la vida —o Pequeña historia de una mujer maltratada—* (1980), de Vásquez, es una denuncia explícita sobre la violencia especializada en mujeres, un tema que para la época era escasamente explorado.

Figura 1. Diagrama de la metodología del trabajo de investigación



Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO 1

EL CINE EN MEDIO DEL CONFLICTO Y LA VIOLENCIA

El cine chileno de los años sesenta se caracterizó por su militancia política en favor de las corrientes de izquierda, tanto nacionales como extranjeras. Al hacerlo, se involucró en la disputa ideológica del poder político y, paralelamente, sirvió para representar el conflicto social, político, económico y cultural de la época. En el presente capítulo se ahondará en los orígenes del conflicto ideológico que polarizó a la sociedad chilena y que derivó en el violento golpe de Estado de los militares.

Conforme el capítulo avance se planteará el vínculo de este conflicto con el cine y su eventual transformación en violencia. Para desarrollarlo, los conceptos de la teoría del conflicto y la violencia de Galtung serán el hilo conductor: contradicción, actitudes y conducta. En la segunda parte se retoman los conceptos de violencia directa, estructural y cultural, que ayudan a tener un panorama más amplio sobre el papel que desempeñó el cine en la disputa política/ideológica y que lo convirtió en uno de los objetivos de la violencia del régimen militar.

El capítulo tiene dos objetivos primordiales, el primero de ellos contextualiza el conflicto y su eventual trascendencia en violencia y, el segundo sirve de columna vertebral para entender las representaciones fílmicas del conflicto ideológico y de la violencia que la dictadura de Pinochet ejerció sobre la industria cinematográfica en Chile. Con ello se amplían las herramientas para el análisis de las películas que integran el corpus de este trabajo de investigación.

El conflicto: comunismo vs capitalismo. La disputa ideológica

La llamada Guerra Fría que se dio al término de la Segunda Guerra Mundial, entre el modelo occidental capitalista —Estados Unidos— y el modelo comunista —Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), basado en la ideología marxista/leninista—, gravitó decisivamente en la política alrededor del mundo. Las diferencias entre ambos modelos se acentúan principalmente en tres campos: el económico, el social y el político.

En lo económico el modelo capitalista se basa en la propiedad privada que organiza la producción y distribución de mercancías, según la oferta y la demanda. En el modelo comunista la propiedad es colectiva, pues el Estado es el encargado de organizar los medios de producción y distribución. En cuanto al ámbito social, el capitalismo se organiza a partir de la riqueza acumulada en clases sociales. Por el contrario, la teoría socialista-comunista pretendía la eliminación de las clases sociales, en otras palabras, condiciones igualitarias para todos. Y respecto al campo político, el capitalismo pugna por un modelo demócrata pluralista, es decir que los gobernantes son elegidos mediante procesos democráticos en los que existe una competencia entre diferentes partidos políticos, mientras que el modelo comunista se rige por el centralismo democrático del partido único; rechaza la consulta democrática como medio de legitimización del poder político, solo existe un partido: el comunista (Fuente, 2011).

La cinematografía en su dimensión industrial y creativa no fue indiferente al conflicto ideológico de la Guerra Fría. En ambos bandos el cine fue utilizado como un medio de propaganda, pues tal como señaló Antonio Navarro el cine fue el instrumento cultural más eficaz para plantear las retóricas de uno y otro modelos,²⁴ esto gracias a «sus sofisticadas formas narrativas e iconográficas, las películas eran el mejor medio para introducir/inculcar al espectador el orden simbólico que justificase la ideología de cada superpotencia» (2018, p. 17).

Por su lado, los estudios de Hollywood, en 1947, comenzaron con la llamada «cacería de brujas» que consistió en delatar ante el gobierno a los trabajadores cinematográficos —directores, guionistas, técnicos— que tuvieran alguna vinculación con el comunismo o manifestasen ideas de izquierda (Crespo, 2009). Alejandro Crespo establece que entre 1951 y 1952 en la industria fílmica estadounidense circulaban las llamadas «listas negras» que incluían los nombres de los trabajadores que habían sido señalados como comunistas para que no fueran contratados (2009, p. 113). Los grandes estudios de Hollywood apoyaron al gobierno de su país para que se consolidara la llamada «Comisión de Infiltración

²⁴ Navarro señala que las competencias deportivas olímpicas, los torneos de ajedrez, los conciertos musicales, las presentaciones de compañías de ballet o las exposiciones plásticas fueron herramientas propagandísticas de ambos lados del conflicto (2018).

Comunista en la Industria Cinematográfica», la cual realizaba comparecencias de los acusados de comunistas. El apoyo de los estudios a dicha Comisión —señala Crespo— responden a tres intereses particulares: 1) los estudios vieron una oportunidad de reducir costos de liquidación, pues al ampararse en la sospecha podían despedir a cualquier trabajador bajo el argumento de ser comunista; 2) suponían que si apoyaban al comunismo la opinión pública negativa afectaría la recaudación en taquilla de sus películas, y 3) los estudios buscaban una reivindicación social y publicitaria, toda vez que durante la Segunda Guerra Mundial fueron comunes los filmes que exaltaban las virtudes de los aliados, entre ellos los rusos, lo cual provocó en los inicios de la Guerra Fría que los sectores más conservadores los señalaran de comunistas (2009).²⁵ La industria filmica inglesa también fue parte del conflicto, específicamente con el género de «espías», en el cual representaban la infiltración comunista en la vida cotidiana inglesa, como sucede en la película *El espía que surgió del frío* (1965), de Martin Ritt. También en la cinematografía inglesa hay películas que reflejan el contexto social y político de la posguerra; la cinta *El tercer hombre* (1949), de Carol Reed, es un ejemplo de ello (Franchs, 2019).

Por otro lado, la URSS estableció, entre 1948 y 1953, férreas políticas estatales que censuraban el cine que no fuera lo suficientemente patriótico, que no enalteciera al comunismo o, bien, que imitara al cine de Occidente, todo ello a través del *Glavpretkom* —Departamento de Censura del Ministerio de Cultura— (Navarro, 2018). En Europa del Este, donde predominaba el modelo comunista de la URSS, el cine fue un gran medio de propaganda del régimen soviético y, de acuerdo con lo que establece Eduardo Franchs, para los cineastas de esta región el cine debería resaltar el heroísmo bélico, pues le atribuían al triunfo de la Segunda Guerra Mundial la construcción de los estados socialistas (2019, p. 141). En este mismo sentido, Antonio Navarro sostiene que el cine soviético también tuvo una función de adoctrinamiento debido a la obsesión de Stalin de controlar el

²⁵ Algunas de las películas producidas por los estudios hollywoodenses antes de la Guerra Fría que enaltecen a la Unión Soviética como aliada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, son *Mission to Moscow* (1943), de Michel Curtie, y *The North Star* (1943), de Lewis Milestone, por mencionar algunas.

discurso cinematográfico para mostrar al mundo el triunfo de la revolución bolchevique,²⁶ esto, dicho con palabras del autor, «hundió en la mediocridad al cine soviético hasta mediados de la década del cincuenta» (Navarro, 2018, p.12).²⁷ Franchs (2019) también señala que el cine del este de Europa tiene un resurgimiento a partir de los años cincuenta con el surgimiento de los «nuevos cines», cuyo principal eje temático fue el antimilitarismo, y destaca la filmografía del cineasta polaco Andrzej Wajda.

En nuestro continente, Vanni Pettinà (2018) señala que la Guerra Fría en Latinoamérica tiene dos fases que se relacionan entre sí. Por un lado, la «fractura externa», derivada del conflicto ideológico entre Estados Unidos y la URSS, la cual provocó que nuestro continente fuera visto como un punto estratégico de control geopolítico. Estados Unidos cambio su «política de buena vecindad» con los países latinoamericanos después de la Segunda Guerra Mundial, pues, según el autor, Washington estaba perdiendo influencia en los ámbitos sociales y económicos en nuestro continente, y la ideología comunista/socialista asechaba. Por otro lado están las «fracturas internas», las cuales define a través de la revitalización de actores políticos y económicos conservadores que en los treinta habían visto disminuir su poder, por lo que en el fin de la guerra mundial y en el conflicto ideológico vieron un camino benéfico (pp. 38-56). Este mismo autor menciona que el punto de inflexión de la Guerra Fría en nuestro continente es el triunfo, en 1959, de la Revolución cubana.

Específicamente en Chile, la influencia de la URSS comenzó a manifestarse con la fundación del Partido Comunista (PCCH) en 1922.²⁸ Desde sus orígenes, este partido estuvo en constantes disputas internas. Carmelo Furci (2008) establece que incluso la disputa ideológica dentro de la Unión Soviética entre Lenin y Trotski se reflejó en las luchas internas del PCCH, pues una fracción se

²⁶ Este mismo autor señala que en Estados Unidos también el cine fue una herramienta ideológica, pues sostiene que «gracias a sus sofisticadas formas narrativas e iconográficas, las películas eran el mejor medio de persuasión para introducir/inculcar al espectador un orden simbólico que justificase la ideología» (Navarro, 2018, p. 16), tanto de los soviéticos como de los estadounidenses.

²⁷ Navarro cita a Boris Vasilyevich «por el bien del comunismo, una vez más, Stalin decidió que debíamos morir, pero de aburrimiento» (2018, p. 23).

²⁸ Rolando Álvarez Vallejos (2012) plantea que en Chile se puede considerar al Partido Obrero Socialista, fundado en 1912, como el primer partido de orientación marxista.

apegó a la llamada Izquierda Comunista fundada por Trotski, y posteriormente se uniría al Partido Socialista (p. 63). Las disputas al interior del PCCH dieron paso, en 1933, a la fundación de Partido Socialista de Chile (PSCH).

En 1938 el Partido Comunista, el Socialista y el Radical lograron conformar el llamado Frente Popular, que llevaría a la presidencia de la república a Pedro Aguirre Cerda. Esta misma fórmula funcionó para que Juan Antonio Ríos, en 1941, y Gabriel González Videla, en 1946, ganaran la presidencia.²⁹ Pero es con Videla que el Partido Comunista logró por primera vez, desde su creación, incluir en el gabinete presidencial a algunos de sus líderes.³⁰

La Guerra Fría se manifestó en 1946, en el gobierno de Juan Antonio Ríos (1942-1946), pues este presidente informó a los líderes del PCCH que Estados Unidos presionaba a su gobierno para que él declarará ilegal al Partido Comunista en territorio chileno. Pero fue en el gobierno de González Videla que la presión de los estadounidenses tendría mayores repercusiones, ya que en 1947 Videla quitó de su gabinete a los miembros del Partido Comunista y los culpó de querer derrocar su gobierno (Furci, 2008). Carmelo Furci señala que Videla prometió al presidente estadounidense y al embajador británico que perseguiría a los comunistas. En 1947, derivado de un paro de los mineros de la industria del carbón, Videla culpó a los comunistas de organizar a los obreros para derrocar al gobierno, arrestó a los líderes y ordenó el cierre del periódico comunista *El Siglo*. Paralelamente a estos hechos rompió relaciones diplomáticas con la Unión Soviética (2018). Este mismo autor sostiene que la presión de los estadounidenses y británicos se intensificó después de las elecciones municipales

²⁹ En 1942, el gobierno del Frente Popular, que encabezó Videla, a través de la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), fundó la productora Chile Films (Coo, 1971). La Corfo fue una iniciativa del gobierno que buscaba el desarrollo de la industria en diferentes sectores, entre ellos el cinematográfico, al cual consideraban como un sector de oportunidad para el desarrollo económico del país, pues concebían las películas como productos susceptibles de comercializarse dentro y fuera de Chile. También percibía la cinematografía como una actividad que, para llevarse a cabo, necesita de otros sectores industriales, lo cual abonaría al desarrollo económico que se pretendía (Coo, 1971, p. 42).

³⁰ Específicamente fueron tres los integrantes del PCCH que integraron el gabinete de Videla: Carlos Contreras Labarca, ministro de Comunicaciones y Obras Públicas; Miguel Concha, ministro de Agricultura, y Víctor Contreras, ministro de Tierra y Colonización (Corvera Vergara, 2019).

de 1947, cuando el PCCH obtuvo el mayor número de votos (2008, pp. 73-74). Este sería el comienzo de la persecución y del veto al Partido Comunista en Chile.

Aunado a las acciones represoras anteriores, en 1948 se decretó la *Ley de Defensa Permanente de la Democracia*; en ella se prohibió la existencia del PCCH, así como la de cualquier otro movimiento que no respetara el régimen democrático chileno. Dicha ley estipulaba el encarcelamiento o exilio por tres años como castigo a quien la infringiera (Ministro del Interior, 1948).³¹ Carmelo Furci (2008) señala que 40 mil 847 electores fueron denunciados como comunistas y borrados de los registros del padrón electoral; así establece que las acciones de represión derivadas de la también conocida como «Ley Maldita» provocaron que los integrantes del Partido Comunista se refugiaron en la clandestinidad. El veto al PCCH duró de 1948 a 1958, y se le conoce como el segundo periodo de clandestinidad.³² De este, los dos primeros años fueron los momentos más álgidos, pues para 1951 el Partido Comunista logró tener representación en el senado e incluso apoyó la candidatura presidencial, en 1952, de Salvador Allende (Furci, 2008, p. 74).

En este mismo sentido, Carmelo Furci menciona que lo más destacado que el PCCH realizó en su periodo de semiclandestinidad (1951-1958) fue la creación del Frente de Liberación Nacional, en el cual los comunistas chilenos se alejaron de la ideología revolucionaria tradicional del marxismo: la violencia (2008, pp. 68-70). Furci también señala que la conformación del Frente polarizó el interior del partido, pues el secretario general Luis Reynoso defendía la vía de la confrontación armada contra el gobierno de Videla para terminar con el veto; el resto de la dirigencia del PCCH la rechazó. Esta discrepancia ideológica entre los comunistas terminó con la expulsión de Luis Reynoso del partido y con la publicación del llamado *Plan de emergencia del Partido Comunista de Chile*, el

³¹ Existe otro antecedente que refleja las diferencias ideológicas al interior del gobierno de Videla: en 1946, Arturo Olavarría Bravo creó la Acción Chilena Anticomunista (ACHA), grupo civil y paramilitar integrado por diferentes fracciones políticas, entre ellas los radicales demócratas (quienes no estaban de acuerdo con la incorporación de comunistas en el gabinete presidencial), socialistas y liberales. Después de que se promulgara la *Ley de Defensa Permanente de la Democracia*, dicho grupo se disolvió (Olavarría Bravo, 1965).

³² El primer periodo de clandestinidad fue durante la dictadura de Carlos Ibáñez de 1927 a 1931 (Furci, 2008).

cual, a grandes rasgos, manifestaba que la revolución tenía que ser democrática, es decir, mediante las urnas y no través de la violencia. Con esta medida, el PCCH pretendía la unidad del país (2008).

La vía pacífica que proponía el Partido Comunista en su programa contrastaba con las ideas marxistas/leninistas, las cuales pugnaban por el enfrentamiento armado entre la clase obrera y la clase burguesa, pues por medio de la violencia buscaban educar al pueblo (Furci, 2008). Las ideas marxistas/leninistas de revolución armada fueron retomadas en la década de los sesenta por una fracción del Partido Socialista. Esta postura polarizó a los partidos políticos de izquierda que promovieron la llamada vía chilena al socialismo, tan difundida por Allende y tan violentamente reprimida por los militares.

La contradicción: revolución o democracia. La polarización

Es importante tener en cuenta que, en el caso chileno, a la polarización entre los modelos de sociedad de vertientes socialista y capitalista se le suma la polarización entre los partidos de izquierda, específicamente los que conformaron la Unidad Popular (UP), los cuales se dividían en los que querían una revolución armada, por definición violenta, y los que preferían una revolución democrática. La década de 1960 en Chile comenzó con la idea de revolución, inspirada por la Revolución cubana concluida en 1959. Antes de las elecciones de 1964, los discursos de los partidos políticos en Chile estaban impregnados de alusiones revolucionarias. Para el partido de centro, el Partido Demócrata Cristiano, la revolución tendría que ser gradual y pacífica; era la «revolución en libertad». Para algunos sectores de los partidos de izquierda, la revolución tenía que ser la que propugnara el credo de cuño marxista/leninista. Estas tendencias afirmaban la vía armada, al estilo cubano, para acceder el poder y la eliminación de la burguesía como clase.

Otros sectores de la izquierda proponían una transición pacífica al socialismo que no suponía la toma violenta del poder ni la eliminación inmediata de la burguesía ni la socialización completa e inmediata de los medios de

producción. Por otro lado, para los partidos de oposición, la revolución socialista representaba un peligroso mal sin importar el sector de donde proviniera, pues a la postre desembocaría en una dictadura y en la abolición de la propiedad privada. En su lugar, pugnaban por la democracia y una mejor redistribución del ingreso y el bienestar social en el ala centrista y de tendencias izquierdistas —como el Partido Demócrata Cristiano— y mayor participación del Estado en la economía (Torres, 2009, p. 144).

En las elecciones de 1964 los partidos de derecha —Partido Conservador Unido, Partido Liberal, Partido de Acción Nacional, Democracia Agrario Laborista, Nueva Izquierda Democrática y el Partido Democrático Socialista— apoyaron al Partido Demócrata Cristiano, lo cual derivó en el triunfo de Eduardo Frei Montalva.³³ Ese hecho es significativo para la polarización al interior de la izquierda, pues con la derrota surgió el cuestionamiento sobre la vía pacífica, es decir, democrática, como forma para acceder al poder, la cual fue promovida, en ese periodo, por el Frente de Acción Popular (Frap), integrado por el Partido Comunista, el Partido Socialista, el Partido Democrático del Pueblo, el Partido Democrático Nacional (Torres, 2009). En este mismo sentido, Furci establece que la derrota del Frap en las elecciones de 1964 fue el punto de quiebre entre la izquierda, pues provocó que surgieran grupos radicales descontentos con la estrategia del Frap, específicamente tres: el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el grupo Espartaco y el Partido Comunista Revolucionario. Estos proponían que la insurrección armada era la única vía de acceder al poder y no la vía democrática y pacífica que el Frap promovió en las elecciones del 64

³³ En un ambiente de polarización política, el gobierno del Partido Demócrata Cristiano (1964-1970), encabezado por Eduardo Frei Montalva, logró reformas institucionales importantes e inéditas en Chile. Bajo la premisa de «revolución en libertad», el gobierno demócrata cristiano impulsó la reforma agraria y la «chilenización» del cobre. La reforma agraria chilena consistió en la desaparición de latifundios y en la creación de sindicatos para los campesinos, todo esto bajo el lema de «la tierra para quien la trabaja». Con esta reforma se expropiaron aproximadamente mil 400 predios agrícolas, 3.5 millones de hectáreas, y se organizaron más de 400 sindicatos (Dujisin, 2009). En tanto, la reforma minera llamada *chilenización del cobre* permitió la intervención del gobierno en la explotación minera. Si bien la nacionalización de la industria del cobre se materializó en el gobierno de Salvador Allende, las reformas impulsadas por Eduardo Frei, durante su gobierno, le permitieron al gobierno de Allende convertirlas en realidad.

(Furci, 2008). De estos grupos, el más influyente y activo fue el MIR,³⁴ en cuyos estatutos se establecía que su misión era «desarrollar una organización política y militar como vanguardia de la lucha del proletariado»; asimismo, en su plan de lucha y programa político se contemplaba, entre otras cosas, la formación de revolucionarios bolcheviques para la organización de guerrillas urbanas y rurales para el enfrentamiento contra el ejército militar oficial. El MIR se relacionó con grupos guerrilleros de América Latina, especialmente con cubanos, bolivianos y peruanos (Goicovic, 2017).

Pese a las notables diferencias ideológicas, los partidos y movimientos de izquierda lograron consolidar una alianza de fuerzas políticas para las elecciones de 1970: la UP, que ganó el poder por un escaso margen. Estuvo integrada por el Partido Comunista, el Partido Socialista, el Partido Social Demócrata (PSD), el Partido Radical; el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y la Acción Popular Independiente (API).³⁵ Con este triunfo de la UP, los integrantes del MIR, encarcelados durante el gobierno de Frei, fueron liberados; de igual manera, un grupo selecto del MIR conformó la guardia personal (GAP [Grupo de Amigos Personales]) del presidente Salvador Allende (Furci, 2008).

La ideología de la UP reflejó la polarización del Chile de aquellos años, manifestada en el *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular* publicado y firmado por los partidos políticos que integraron la UP. El programa contemplaba, como objetivo principal, cambiar el sistema capitalista e imperialista por un sistema socialista, en el que reconocían el derecho a la rebelión —lucha armada— de los pueblos sometidos por el colonialismo y el neocolonialismo. Afirmaba que «la única alternativa verdaderamente popular y, por lo tanto, la tarea fundamental que el gobierno del pueblo tiene ante sí es terminar con el dominio de los imperialistas, de los monopolios, de la oligarquía terrateniente e iniciar la construcción del socialismo en Chile» (Unidad Popular, 1969, p. 10).³⁶

³⁴ Carmelo Furci señala que los principales líderes y fundadores del MIR eran Luciano Cruz, Miguel Enríquez y Bautista von Shouwen, todos ellos provenientes del Partido Socialista (2008, p. 156).

³⁵ En 1971 se integraron a la Unidad popular el Partido Izquierda Cristiana y el Partido Izquierda Radical.

³⁶ La política internacional que proponía el programa de la UP se basa en la solidaridad con los países en donde se luchaba por la implementación del socialismo. También proponía que la

Las premisas establecidas en el programa de la UP muestran la dicotomía entre reforma (cambio gradual) y revolución (cambio violento) como estrategias para acceder al poder —la misma dicotomía estará presente durante la campaña y gobierno de Allende—. El sesgo reformista de estas premisas está vinculado a una acción democrática, mientras que la revolución se entiende como un acto de violencia similar a la fuerza que utiliza un régimen autoritario para llegar al poder. Los actores principales para lograr el objetivo revolucionario de la UP eran los obreros, los campesinos, los jóvenes, los estudiantes y las mujeres.

También, el programa de acción de la UP contemplaba una estrategia para la campaña electoral de 1970, la cual tenía como principio básico la creación, en todo el territorio chileno, de los Comités de la Unidad Popular (CUP), los cuales estaban destinados a ser «gérmenes del poder popular» (Unidad Popular, 1969, p. 47). Durante la campaña electoral, los CUP cumplieron con tres funciones principales: la primera función fue movilizar y agitar a las masas; la segunda, difundir y explicar las propuestas de la UP, y, por último, desarmar, mediante juntas vecinales, la campaña políticamente bautizada como campaña de terror, que se creó en torno a la propuesta socialista de la UP (Vallejo, 2010). La campaña de terror en contra de la UP consistió en decir que, si esta ganaba, los jóvenes serían enviados a Rusia o a Cuba para educarse como revolucionarios, habría escasez de alimentos y largas filas para conseguirlos, e incluso se difundió que de ganar Salvador Allende la Iglesia católica sería perseguida.³⁷ Debido a la movilización de masas que realizaban en favor del candidato de la UP, la conformación de los CUP fue una estrategia exitosa que la UP puso en marcha para la elección presidencial de 1970; sin embargo, su creación no fue resultado, como se promocionaba, del empoderamiento popular, sino que, como sostiene Rolando Vallejo (2010), la creación de los CUP se basaba en la tradición de la izquierda chilena de asociar lo

economía fuera el vínculo de integración latinoamericana; para, ello el primer paso era la liberación de los países del sur, de las formas de dependencia y explotación del imperialismo (Unidad Popular, 1969).

³⁷ Una de las funciones de los CUP era la de luchar contra la campaña de terror que los partidos opositores habían difundido entre la población y es ampliamente explicada por Jorge Arrete Mac Niven, quien en aquellos años era militante activo del Partido Socialista y que a la postre sería ministro de Estado de Salvador Allende, presidente de dicho partido y, en 2009, candidato a la presidencia de Chile por la coalición de partidos de izquierda llamada Juntos Podemos Más (Arrete, 2017).

electoral con las luchas sociales, de ahí que las luchas sindicales de la época que buscaban mejorar las condiciones de trabajo militaran en los partidos que conformaron la UP.³⁸

En el contexto de la Guerra Fría, la industria fílmica chilena comenzó a dar sus primeros avistamientos. Para afrontar los problemas de la industria del cine chileno, con el apoyo del gobierno —específicamente del Frente Popular—,³⁹ a través de la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), se fundó en 1942 Chile Films (Ossa, 1971).⁴⁰ Entre los objetivos de esta productora estaba el de posicionar la producción, a nivel industrial, de la cinematografía chilena, dentro y fuera de territorio nacional. Para lograrlo, se construyeron, con el auspicio de la Corfo, grandes estudios fílmicos en la ciudad de Santiago, con lo cual se emulaba la estrategia industrial del cine de Hollywood (Peirano y Gobantes, 2015). Era tal la obsesión de replicar el modelo industrial hollywoodense, que el primer director general de Chile Films, el político Mario Puga Vega, «llegaba a los estudios en una carroza tirada por caballos, y vestido en riguroso traje de equitador británico» (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-a). María Paz Peirano y Catalina Gobantes definen al Chile Films de esa época como el «Hollywood criollo».

No obstante, la primera aventura del gobierno por instaurar en Chile una industria cinematográfica terminó el 31 de agosto de 1950, pues, ante la escasa producción y respuesta del público a las películas nacionales, el gobierno arrendó los estudios que había construido para la productora (Peirano y Gobantes, 2015). Después del cierre de Chile Films, la década de 1950 no representó ningún tipo de mejora sustantiva para la industria cinematografía chilena, prueba de ello fue la escasa producción de películas, pues entre 1951 y 1961 solo lograron producirse

³⁸ Rolando Vallejo sostiene que los CUP nacieron «como órganos electorales producto de las enseñanzas dejadas por las elecciones presidenciales anteriores» y también afirma que nunca podrían haberse convertido en «expresiones del poder popular porque quienes lo crearon, los partidos políticos de izquierda no compartían su definición» (Vallejo, 2010, p. 221).

³⁹ El Frente Popular fue una coalición formada en 1936 por partidos de izquierda y llevó al poder ejecutivo de Chile, en 1938, al presidente Pedro Aguirre Cerda, quien gobernó hasta 1941.

⁴⁰ *Historia del cine chileno* (Ossa, 1971) establece que Chile Films se fundó con un capital de nueve millones de pesos chilenos, de los cuales cuatro fueron aportados por la Corfo y el resto por inversionistas chilenos. Posteriormente, en la revista *En viaje* (1943) en el artículo «La cinematografía chilena da un paso decisivo», se establece que el monto del capital fue de doce millones de pesos.

trece títulos nacionales.⁴¹ Carlos Ossa (1971) define este periodo como la «década de las sombras».

Fue en los años sesenta cuando el gobierno chileno tomó nuevamente la iniciativa para dirigir y financiar la empresa cinematográfica. Para entender tal decisión, es necesario tener presente los movimientos sociales y políticos suscitados en Chile en aquella década. El gobierno de la Democracia Cristiana (1964-1970), encabezado por Eduardo Frei Montalva, asumió que para que existiera una industria fílmica en Chile era necesaria la intervención y el apoyo del Estado, luego de las gestiones hechas por el gremio de cineastas encabezado por Patricio Kaulen. Así fue que nuevamente el gobierno se hizo cargo, en 1965, de Chile Films, y nombró como director de la empresa estatal al cineasta Patricio Kaulen (Cavallo y Díaz, 2007). Los inicios de esta nueva etapa son recordados por dos acciones en particular: la primera, la utilización del cine para promover los logros del gobierno de Eduardo Frei, con la creación del noticiero *Chile en marcha*, cortometrajes documentales que resaltaban la política del gobierno demócrata cristiano, exhibidos en las salas de cine antes de cada función (Zegers, 2013).⁴² La segunda es la ley de cine de 1966 con la cual el gobierno quería echar a andar la industria cinematográfica en Chile; esta ley se componía de cuatro ejes fundamentales: 1) del Instituto de la Industria Cinematografía, 2) del fomento a la cinematografía estatal, 3) franquicias tributarias y 4) disposiciones generales (Francia, 1990, p. 93).⁴³

⁴¹ De acuerdo con la *Enciclopedia del cine chileno*, las trece películas filmadas entre 1951 y 1961 fueron *Uno que ha sido marino* (1951), dirigida por José Bohr; *El ídolo* (1952) y *Confesiones al amanecer* (1954), ambas dirigidas por Pierre Chenal; *El gran circo Chamorro* (1955), de José Bohr; *Cabo de homos* (1957), de Tito Davison; *Tres miradas a la calle* (1957), de Naum Kramarenco; *La caleta olvidada* (1958), de Bruno Gebel; *Las callampas* (1958), documental de Rafael Sánchez; *Andacollo* (1958), y *Los artistas plásticos de Chile*, ambos documentales de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic; *Casamiento de negros* (1958), documental de Sergio Bravo; *Un viaje a Santiago* (1960), de Hernán Correa; *Deja que los perros ladren* (1961), de Naum Kramarenco.

⁴² Actualmente, la Cineteca Nacional de Chile resguarda mil 800 rollos de películas en 35 y 16 mm, de cortometrajes documentales sobre los logros del gobierno de Eduardo Frei Montalva, de los cuales 27 películas son las que ha restaurado y digitalizado.

⁴³ Esta ley que buscaba la reestructuración de Chile Films no fue aprobada por el parlamento, ya que, tal como lo explican Ascanio Cavallo y Carolina Díaz, por aquellos años los senadores y diputados de derecha e izquierda se oponían y bloqueaban las iniciativas del ejecutivo incluso «sin siquiera estudiarlas» (2007, p. 21). Al año siguiente, Hernán Correa —quien para ese entonces era uno de los dirigentes de Diprocine— consiguió que se incluyera, dentro de la normativa de reajuste hacendario, una exención tributaria para materiales fílmicos de importación, entre ellos el celuloide.

Las conductas: el Nuevo Cine Chileno y la Unidad Popular

El nacimiento del Nuevo Cine Chileno se encuentra ligado al surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, pues ambos tienen la peculiaridad de que surgen, como movimientos cinematográficos,⁴⁴ en el marco de los festivales de cine que organizaba el Cineclub de Viña del Mar en la segunda mitad de la década de los sesenta.

Tanto el Nuevo Cine Chileno como el Nuevo Cine Latinoamericano optaron por mostrar, visibilizar y denunciar con sus relatos las condiciones de vulnerabilidad de amplios sectores sociales y, al mismo tiempo, ensayaban la propuesta del origen de este mal: un sistema capitalista rapaz que acentúa la desigualdad, aliado a las rancias oligarquías locales. Esta limitación profunda de la vida plena de amplias mayorías niega la satisfacción de necesidades básicas, entendida como «la suma total de todos los choques incrustados en las estructuras sociales y mundiales, y cementados, solidificados, de tal forma que los resultados injustos, desiguales, son casi inmutables» (Galtung, 1998, p. 16).

Para entender el apego a las ideas comunistas/socialistas del Nuevo Cine Chileno es primordial conocer y analizar su origen, el cual sucedió dentro del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, realizado del 1 al 8 de marzo de 1967. Este festival por sí mismo constituía una respuesta a la imposición cultural que significaba la industria hollywoodense, con sus estereotipos de vida, considerados por algunos cineastas como una forma de violencia cultural, o bien como una forma de voltear para otro lado y no encarar la situación social.⁴⁵

Esta ley es conocida erróneamente como Ley Kaulen, pues el director de Chile Films pretendía desarrollarla; sin embargo, fue Hernán Correa quien supo moverse para que el congreso chileno aprobara los beneficios fiscales en beneficio de productores y creadores cinematográficos de Chile. (Cavallo y Díaz, 2007).

⁴⁴ Aldo Francia, uno de los cineastas pioneros del Nuevo Cine Latinoamericano, sostiene que la confrontación social que se vivía en los años sesenta en los países latinoamericanos nutrió de imágenes las obras fílmicas del cine que se estaba realizando en nuestro continente (Mouesca, 2005, p. 21). El nuevo cine fue encabezado principalmente, como sostiene Melvid Legard, por cinco cinematografías: el Cinema Novo en Brasil, el Nuevo Cine Cubano, el Tercer Cine de Argentina, el cine boliviano y el Nuevo Cine Chileno (Legard, 2018, p. 258).

⁴⁵ Para Johan Galtung la imposición es un acto de violencia, y puede ser violencia directa o cultural desde el plano ideológico, religioso o artístico (Galtung, 2003a).

Asimismo, es de gran importancia incluso para la cinematografía latinoamericana, pues fue el primer festival en presentar, en un mismo espacio, las películas más representativas del Nuevo Cine Latinoamericano y reunió a los directores de dicho movimiento (Francia, 1990). El gran promotor del festival fue Aldo Francia, quien con algunos integrantes del Cineclub de Viña del Mar lo hicieron posible.⁴⁶ Su visión sobre el cine la reflejó más allá del rodaje de películas. Fundó en la década de los sesenta la Escuela de Cine de Viña del Mar y, de igual manera, es uno de los fundadores del Cine de Arte, espacio dedicado a exhibir películas independientes y experimentales también de Viña del Mar. La inquietud por replicar los festivales de cine aficionado que se realizaban en Europa lo llevó a fundar el Cineclub de Viña de Mar (Orell, 2006).

Fue precisamente desde el Cineclub de Viña del Mar, fundado en 1962, que Francia organizó el Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. El Cineclub de Viña del Mar se distinguía de otros por organizar festivales de cine aficionado. De este tipo de festivales organizó tres en 1963, 1964 y 1965.⁴⁷ Para el cuarto festival, en 1966, el Cine Club decidió convocar, a cineastas de todo Chile, e invitó a participar al Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y al Instituto Fílmico de la Universidad Católica. Esta edición fue nombrada como el Primer Festival de Cine Chileno y Primer Encuentro de Cineastas Chilenos (Orell, 2006, pp. 61-110). Aldo Francia menciona que «este cuarto festival tenía un doble objetivo: conectar a todos los cineastas chilenos y seleccionar las películas nacionales (las premiadas) que serían presentadas en el próximo festival latinoamericano» (Orell García, 2006, p. 101), que realizaría al año siguiente. Por ello, los festivales organizados

⁴⁶ De profesión médico, decidió aprender cine después de ver *El ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica. Él mismo relata que después de verla percibió que «algo nuevo estaba pasando en el cine», que no era solo diversión, sino también implicaba una responsabilidad social. De manera autodidacta aprendió la técnica cinematográfica que le permitió desarrollar su filmografía.

⁴⁷ Aldo Francia relata en *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar* que el Cineclub organizaba talleres de realización cinematográfica aficionados. Uno de los talleres que se daba era de guion cinematográfico impartido por Bruno Gebel. Otro logro que destaca Francia del Cine Club de Viña del Mar es la publicación de la revista especializada *Cine Foro*, la primera en su tipo en Chile. Pero sostiene que la principal diferencia con el Cine Club de Santiago fue la organización de festivales de cine aficionado.

por el Cineclub son antecedentes y precursores del Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos.

El quinto festival organizado por el Cineclub de Viña del Mar fue en 1967 y materializó la idea de Aldo Francia de crear un espacio de encuentro, discusión y reflexión en torno a la cinematografía latinoamericana de la época. Este festival es un hito en la historia del cine de nuestro continente, pues reunió por primera vez a los cineastas de la región que, con sus filmes, denunciaban o evidenciaban las anomalías sociales, políticas y económicas de sus países y, al mismo tiempo, utilizaban el lenguaje cinematográfico como instrumento del discurso revolucionario —derivado del triunfo de la Revolución cubana— tan en boga en los países de América del Sur en la década de los sesenta. Pese a sus pretensiones, esta edición siguió exhibiendo únicamente cortometrajes y medimetrajes. Aun así, se presentaron obras de jóvenes que serían líderes de las cinematografías de sus respectivos países y referente del Nuevo Cine Latinoamericano, como Jorge Sanjinés quien presentó el documental *Revolución* (1963).

La osadía de reunir a los cineastas latinoamericanos de la época implicó averiguar quiénes eran los que no seguían los modelos comerciales del cine de la época, una gestión y logística complejas. Los gastos de organización fueron solventados por el gobierno de Viña del Mar, la Universidad de Chile, el Ministerio de Educación y el Ministerio de Relaciones Públicas del gobierno de Eduardo Frei.

Los objetivos, de acuerdo con Aldo Francia, eran tres: 1) exhibir y confrontar obras de tendencia experimental que concurran a la promoción del cine como arte; 2) investigar nuevas formas de lenguaje cinematográfico a través de una expresión latinoamericana auténtica y propia, en la que se fundamente la problemática del hombre y de la raza para redescubrir lo autóctono e incorporarlo a nuestro cine, y por último, 4) reunir a la gente del cine latinoamericano en un solo evento (Francia, 1990, p. 23). Este primer encuentro reunió a los máximos exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano de Brasil, Argentina, Cuba, Bolivia,

Venezuela, Uruguay, Perú y México. En total se presentaron 80 filmes, de los cuales 50 eran documentales y 30 ficción.⁴⁸

El segundo festival y encuentro de cineastas latinoamericanos en 1969 decidió aceptar largometrajes y, a diferencia de los festivales anteriores, optó por no ser un certamen, es decir, no premiar, sino reunir a los cineastas (Francia, 1990, p. 154). La aceptación de largometrajes permitió que se presentaran obras fílmicas que serían referentes tanto del Nuevo Cine Latinoamericano como del Nuevo Cine Chileno, es el caso de *Lucía*, de Humberto Solás; *Memorias del subdesarrollo*, de Tomas Gutiérrez Alea; *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino; *El dragón de la maldad contra el santo guerrero*, de Glauber Rocha; *Ukamau* y *Sangre de cóndor*, ambas de Jorge Sanjinés; *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia; *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz (Ehrmann, 1969).⁴⁹

Se tenía contemplado, para 1971, un tercer festival y encuentro, pero nunca llegó a Viña del Mar. Aldo Francia reconoce que haberle dejado la organización a la Universidad de Chile, sede Valparaíso, fue un error que provocó su desaparición, pues la institución «no contaba con los recursos logísticos, ni mucho menos con la capacidad financiera para costear el festival» (Francia, 1990, pp. 171-176). En este mismo sentido, Francia refiere que sumado a las causas ya mencionadas, el festival tampoco pudo realizarse por la inclinación política de izquierda que el festival había adquirido y por la militancia política de los miembros de la Universidad de Chile: por un lado, los dirigentes eran comunistas y, por otro, los estudiantes militaban en el Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER), perteneciente al MIR.⁵⁰ Estas disputas ideológicas entre dirigentes académicos y

⁴⁸ México estuvo representado por la película *Todos somos hermanos* (1964), de Oscar Menéndez, la cual no fue bien recibida por la crítica chilena de la época; la consideraron como un «abominable panfleto» de subcine (León Frías y Cárdenas, 1967).

⁴⁹ La revista *Ercilla* en su artículo «Viña del mar: maratón cinematográfico» del 5 de noviembre de 1969 menciona que son nueve países los participantes; sin embargo, Aldo Francia en su libro *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar* señala este error de la revista y aclara que fueron 10 los países participantes, pues en el artículo de la revista no se mencionaba a Bolivia, país que estuvo representado por dos películas de Jorge Sanjinés. Esta revista también hace una crítica al cine mexicano que se presentó en el festival, pues considera que este no era un cine crítico ante la situación de subdesarrollo que las demás filmografías plateaban con sus filmes.

⁵⁰ El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) era apoyado por diferentes frentes sociales: el Movimiento Universitario de Izquierda (MUI), el Movimiento de Campesinos Revolucionarios (MCR),

estudiantes provocaron que la Escuela de Cine se trasladara a Santiago y que el Festival y el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar desapareciera. Por ello, Aldo Francia sostiene que «el problema ya no era de máquinas y equipamiento. El problema ahora era político» (Francia, 1990, p. 173).

Ajeno a lo que se puede pensar, el gobierno de Salvador Allende no apoyó, en los dos primeros años de su mandato, la realización del Festival de Cine de Viña del Mar. Aldo Francia (1990) también señala que fue hasta el tercer año del gobierno de la UP, y por la presión extranjera para organizarlo, que se programó para diciembre de 1973, pero sin involucrar a la Universidad de Chile, mas el golpe lo impidió. Es así que el primer y segundo Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar puede considerarse la cuna del Nuevo Cine Latinoamericano y del Nuevo Cine Chileno.⁵¹

El término Nuevo Cine Chileno comenzó a utilizarse a finales de los años sesenta para definir las producciones fílmicas de ficción que aludían directamente a la responsabilidad del capitalismo de los problemas sociales que se vivían tanto en Chile como en Latinoamérica. No se sabe con exactitud quien lo utilizó por primera vez. Mouesca sostiene que muy probablemente lo utilizó por primera vez un periodista para definir la situación fílmica que comenzaba a surgir en Chile a finales de la década de los sesenta (1988, p. 36), al adaptar la denominación de Nuevo Cine Latinoamericano a las producciones fílmicas de ficción chilenas.⁵² Pese a esta inexactitud en el origen del término, críticos e historiadores —como Carlos Legard, Jacqueline Mouesca, Marcia Orell García y Zuzana Pick, por

el Frente de Trabajadores Revolucionarios (FTR), el Movimiento de Pobladores Revolucionarios (MPR) y el mencionado Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER). Al conjunto de todos estos frentes se le conoció como Frentes de Masas.

⁵¹ Tras la desaparición del festival organizado por los chilenos, Alfredo Guevara retomó lo hecho y organizó en 1979 el Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en Cuba, vigente hasta nuestros días.

⁵² En este mismo sentido, Marcelo Morales hace una recopilación de artículos de revistas especializadas y periódicos de la época que cubrieron el movimiento fílmico de la segunda mitad de la década de los sesenta y especialmente a los festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969. En ninguno de estos artículos se encuentra utilizado, de manera textual, el término Nuevo Cine Chileno. La aproximación más cercana es la de María Luz Marmantini en la revista *Ecran* en donde se refiere al cine nuevo hecho en Chile, Brasil, Venezuela, Cuba, Uruguay y Argentina (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-f).

mencionar algunos— coinciden en que las películas realizadas entre 1967 y 1969 representan su origen.

De estas películas hay dos posicionamientos que, a simple vista, parecieran opuestos, pero en realidad no lo son. Por un lado, Aldo Francia sostiene que nacieron en 1967 cuando los cineastas chilenos entraron en contacto con los filmes del *Cinema Novo*, del Tercer Cine y los del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), derivado del Primer Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar. Refiere que al ver las propuestas fílmicas de países con similares problemas sociales, culturales y políticos, los cineastas chilenos se dieron cuenta de que el lenguaje cinematográfico va más allá de lo estético y que también es «un medio de comunicación, una forma de mostrar la terrible realidad de la América morena, con el fin de hacer conciencia de ella y producir las condiciones ambientales para cambiarla» (Francia, 1990, p. 18). Por otro lado, Mouesca considera que el Nuevo Cine Chileno se manifestó a partir del Segundo Festival y Encuentro de Viña del Mar, en 1969. Ahí los cineastas de Chile presentaron obras que critican tanto la historia oficial como la realidad de su país. También sostiene que la visión de los nuevos creadores sobre las soluciones a los problemas sociales se apegaba a la ideología política de la izquierda que, para el caso, eran las ideas de la UP. Asimismo, pondera el alto nivel técnico de las nuevas propuestas fílmicas (1988, p. 36). Mouesca refiere a tres directores en específico: Miguel Littin, Helvio Soto y Aldo Francia. Otro aspecto que la autora destaca es la influencia de corrientes europeas como la Nueva Ola Francesa o el Neorrealismo Italiano (1988).⁵³

Francia y Mouesca coinciden en que los discursos del Nuevo Cine Chileno se valen del lenguaje fílmico para transmitir, en la mayoría de los casos, críticas hacia el sistema político y económico prevalente —el capitalismo—, al cual consideraban un poder opresor, explotador e injusto con las clases sociales

⁵³ Jacqueline Mouesca hace una comparación entre el surgimiento, en la década de los sesenta, de la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cine. Afirma que, en el caso de la música, esta surge como un movimiento organizado donde intérpretes y compositores participaron, en 1968, en el Festival de la Nueva Canción Chilena. En cuanto a lo cinematográfico afirma que este no surgió como un movimiento, se trató de una coincidencia temporal la aparición de películas de jóvenes cineastas a finales de la década de 1960.

pobres. Por ello, los cineastas de este nuevo cine vieron como una responsabilidad social delatar las desigualdades sociales e injusticias de las estructuras de los poderes dominantes.⁵⁴

Francia y Mouesca coinciden en que las películas que dan inicio al Nuevo Cine Chileno son *Tres tristes tigres* (1968), dirigida por Raúl Ruiz; *Valparaíso mi amor* (1969), dirigida por Aldo Francia; *Caliche sangriento* (1969), dirigida por Helvio Soto, y *El Chacal de Nahueltoro* (1969), dirigida por Miguel Littin.⁵⁵ Las películas referidas tienen características técnicas diferentes e incluso el tratamiento de la imagen es distinto, pero el común denominador en la historia que cuentan es la crítica hacia el Estado el cual no atendía las necesidades básicas de supervivencia —alimento, vivienda, salud— de toda la población, lo que acentuaba la marginación de la clase social baja.⁵⁶ Las películas que dan inicio al Nuevo Cine Chileno representan diferentes posturas en contra del sistema capitalista predominante, responsable de las desigualdades que criticaban.

⁵⁴ Aldo Francia establece lo trascendente del Primer Encuentro de Cine y Cineastas Latinoamericanos para el surgimiento del Nuevo Cine Chileno; sin embargo, se cometería un error si se pensara que este fue un detonante único y aislado, pues ya en Chile existía, a comienzos de los años sesenta, la inquietud por hacer cine diferente. Ejemplo de ello son los documentales del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y del Instituto Fílmico de la Universidad Católica. El propio Francia reconoce que las obras realizadas en ambas instituciones fueron también claves para que surgiera una nueva visión cinematográfica en Chile, y considera a los documentalistas que trabajaron en ellas: Sergio Bravo, Pedro Chaskel y Rafael Sánchez, precursores del Nuevo Cine Chileno (Francia, 1990, pp. 45-49). En esta misma categoría coloca a los siguientes directores: Jorge Di Lauro, Álvaro Covacevich, Patricio Kaulen, Raúl Ruiz, Helvio Soto y Miguel Littin. Los tres últimos al paso del tiempo se convertirían en protagonistas del Nuevo Cine Chileno y referentes en la historia del Nuevo Cine Latinoamericano. Las películas de los directores que Aldo Francia considera precursores del Nuevo Cine Chileno son, de Sergio Bravo, *La marcha del carbón* (1960) y *Banderas del Pueblo* (1964); de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, *Aquí vivieron* (1964), *Érase una vez* (1964) y *Aborto* (1966); de Rafael Sánchez, *El cuerpo y la sangre* (1962), *Faro evangelistas* (1964) y *Chile, paralelo 56* (1964); de Jorge Di Lauro, *Andacollo* (1958), *Los artistas plásticos chilenos* (1960), *Isla de Pascua* (1961) y *San Pedro Atacama* (1964); de Álvaro Covacevich, *Morir un poco* (1966); de Patricio Kaulen, *Largo viaje* (1967); de Raúl Ruiz, *La maleta* (1963) y *El tango viudo* (1967); de Helvio Soto, *Yo tenía un camarada* (1964), *Erase un niño, un guerrillero y un caballo* (1967); de Miguel Littin, *Por la tierra ajena* (1965).

⁵⁵ Jacqueline Mouesca considera que en los inicios del Nuevo Cine Chileno son tres las más importantes: *Valparaíso mi amor*, *Tres tristes tigres* y *El Chacal de Nahueltoro*. En *Plano secuencia y Cine Chileno: Veinte años* hace alusión a que *Caliche sangriento*, a pesar de ser una crítica al ejército de Chile, no es una película política como sí son las otras.

⁵⁶ Esto es a lo que también Johan Galtung se refiere como parte de la violencia estructural, pues el Estado, la estructura, no garantizaba el bienestar de los más vulnerables. En palabras de Galtung, la violencia priva de los derechos que permiten a las personas la «búsqueda de la felicidad y de la prosperidad» (2016, p. 150).

Tres tristes tigres es la historia de dos hombres y una mujer que viven en la ciudad de Santiago. Los tres tienen vidas poco alentadoras, con trabajos que no satisfacen sus expectativas económicas y emocionales; son infelices. En una noche de parranda buscan sentido a su vida. Los temas políticos que esta película toca son en torno al gobierno de Eduardo Frei Montalva. Critica abiertamente el modelo económico, pues en el desarrollo de la trama, los trabajos en los que se desempeñan los personajes dependen directa o indirectamente del capital extranjero; esto se acentúa en una escena casi al final en la cual la conversación es en torno al presidente Frei. Este filme ganó, en 1969, el reconocimiento a la mejor película en el Festival de Locarno, Suiza.⁵⁷

Valparaíso mi amor, es la historia de cuatro hermanos que viven en la cima de uno de los cerros de Valparaíso; el mayor de ellos tiene catorce años, le sigue una niña de doce, hay otro de once y el menor de cinco. Son huérfanos de madre y su papá roba ganado para mantenerlos. Al ser atrapado y encarcelado, obliga a los niños a buscar los medios a su alcance para comer. El mayor de ellos entra a una banda de ladrones; el otro hermano varón se dedica a trabajar en los mercados de Valparaíso, pero al final termina dedicándose al robo, y la hermana pasa de cantar en los camiones a prostituirse. El menor de los hermanos muere por la falta de dinero para pagar un doctor. Con esta historia Aldo Francia plantea una crítica sobre la desigualdad social, la indiferencia de la clase política y la explotación del modelo económico hacia los marginados; además, propone que las principales víctimas son los niños.⁵⁸ Las injusticias atribuidas al sistema capitalista están presentes durante toda la trama, pues la familia pobre de la película en todo momento busca satisfacer las necesidades que el sistema social, político y económico les ha negado.⁵⁹

⁵⁷ Esta película fue restaurada y digitalizada por la cinemateca francesa y es posible verla en su sitio web (La Cinémathèque française, 2022).

⁵⁸ La imagen y el sonido de esta película fue restaurado por la Cineteca Nacional de Chile del Centro Cultural La Moneda (2021d). Es posible verla con sonido e imagen en 4k en el enlace <https://www.cclm.cl/cineteca-online/valparaiso-mi-amor/>

⁵⁹ Aldo Francia desarrolla con esta película su visión del cine, pues para él realizar películas es un acto de denuncia y responsabilidad social más que de compromiso estético. Afirmaba que en su país «no se podía impulsar un cine de evasión. En Chile hay problemas muy graves y el cine debe dar prioridad a esos problemas» (Mouesca, 1988, p. 36). Señala el director que la historia se sustenta en hechos reales ocurridos en Valparaíso.

*El Chacal de Nahueltoro*⁶⁰ aborda la situación de pobreza del jornalero chileno José Valenzuela, un huérfano que durante toda su vida careció de hogar y trabajo fijo que le permitiera una vida digna. En un momento de furia y trastornado por el alcohol, mata a una mujer y a sus cuatro hijas. Es encarcelado y en la cárcel aprende diferentes oficios que le hacen ver la vida de diferente manera, y en un momento de reflexión afirma que su vida es mejor estando en la cárcel por el simple hecho de poder trabajar y tener siempre que comer. Tal momento de reflexión lo lleva a recordar su crimen y se da cuenta de que no fue su estado alcohólico lo que lo condujo a matar, en realidad fue la frustración que desde niño sintió por no tener una familia y, de adulto, la frustración de no tener un trabajo que le permitiera saciar el hambre que sentía.⁶¹ La película representa las desigualdades del modelo capitalista en el individuo, pues el carácter del personaje principal es moldeado por no tener cubiertas sus necesidades básicas como ser humano. Para elaborar la trama de esta película, Miguel Littin se basó en hechos reales: lo que la prensa de la época publicó sobre los homicidios cometidos por Jorge Valenzuela. *El Chacal de Nahueltoro* es considerado, en Chile, como el mejor filme nacional.⁶²

En *Caliche sangriento* hay una crítica a la historia oficial relacionada con el triunfo del ejército de Chile en la guerra del Pacífico (1879-1884), en la cual Chile derrotó a Perú y Bolivia. La trama presenta un grupo de soldados chilenos perdidos en el desierto que, sin comida ni agua, comienzan a desertar o a cuestionar las órdenes de sus superiores, pues consideran que la guerra y el ejército chileno obedecen a los intereses económicos de las empresas extranjeras que querían hacerse del control total de la explotación de los depósitos de salitre,

⁶⁰ El nombre real de la película es *En cuanto a la infancia, andar, regeneración y muerte de Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Jorge Castillo Torres, alias El Campano, El Trucha, El Canaca, El Chacal de Nahueltoro*.

⁶¹ Esta película es preservada por la Cineteca Nacional de Chile y actualmente es posible verla en su sitio web. Se encuentra disponible de manera virtual (Centro Cultural La Moneda, 2021b).

⁶² En 2016 el portal de internet Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno realizó una encuesta entre especialistas y críticos de cine chileno para saber cuáles eran las mejores películas. El primer lugar lo obtuvo *El Chacal de Nahueltoro*; el segundo lugar, *Tres tristes tigres*, y el tercero, *Valparaíso mi amor*. Más allá de los puestos, el hecho relevante es que las tres películas son las iniciadoras del Nuevo Cine Chileno.

fueron una fuente importante de riqueza de la época.⁶³ Esta película ocasionó censuras en su estreno; los altos mandos del ejército presionaron al gobierno de Eduardo Frei para que no se exhibiera, con el argumento de que la película no exaltaba la labor patriótica del ejército.⁶⁴

Estas cintas aparecen previamente a la campaña política de la UP; por ello, su contenido no puede ser considerado como propio del cine militante. Sus directores, así como otros que se sumaron al Nuevo Cine Chileno, simpatizaron con las ideas políticas de Allende y durante su gobierno convirtieron su cine de denuncia social en un cine militante, y utilizaron el lenguaje fílmico como instrumento político para difundir las ideas de la UP.

La UP contó con la militancia del sector artístico. Los creadores promovieron la idea de una nueva cultura. La música, el teatro callejero, la pintura, el grabado y el cine incursionaron en la vida política chilena de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta (Sánchez, 2013). Camilo Brodsky (1998) menciona que el lenguaje artístico estaba en sintonía con el discurso oficial del gobierno de la UP e incluso también promovía la ideología de los sectores más radicales de la izquierda como el MIR.⁶⁵ Específicamente, el Nuevo Cine Chileno se convirtió en una herramienta política para difundir el mensaje de la UP. A partir del triunfo de Allende la actividad militante se hizo presente en las películas de los directores del nuevo cine. Salvador Allende se volvió una figura recurrente.

⁶³ Esta película fue restaurada por la Cineteca de la Universidad de Chile. Hoy en día está disponible de manera virtual (Cineteca Universidad de Chile, s. f.).

⁶⁴ El Comité de Censura negó la exhibición de dicha película bajo el argumento de que la película «hería la dignidad nacional». Esto provocó que sectores del gremio cinematográfico presionaran y protestaran por el fallo del Comité de Censura, con lo cual lograron que la película se exhibiera (Ossa, 1971).

⁶⁵ La Nueva Canción Chilena, que surgió formalmente en 1968; apoyó con la composición de temas que difundían el programa de la UP. En otros casos las letras también eran críticas o denuncias de la explotación en la que se encontraban las clases populares; fue así que se destacaron músicos como Víctor Jara, Patricio Manns, Payo Grondona o Los Quilapayún. Las artes plásticas también apoyaron abiertamente, principalmente la pintura: mediante las llamadas brigadas muralistas se pintaban bardas con mensajes políticos. Dichas brigadas, al igual que la música, surgieron en 1968. Rigoberto Reyes sostiene que las brigadas fueron una estrategia comunicativa importante tanto en la campaña de Salvador Allende como durante su gobierno. Las define como estrategias de comunicación militante. Tanto sus nombres y modos de producción como su estética se consolidaron como elementos fundamentales de la memoria y los imaginarios de la izquierda local (Sánchez, 2013).

Sobresalieron por su trabajo fílmico y militancia Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Patricio Guzmán y Raúl Ruiz (Vergara, 2014).

El cine en el periodo de 1970-1973 se convirtió en un instrumento de la idea de la vía chilena al socialismo, que se difundió al interior de Chile y en el extranjero. En 1971 se emitió el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-g), documento que dejaba en claro la militancia política del gremio cinematográfico y también establecía las responsabilidades sociales que debían asumir los creadores fílmicos para la construcción del ideal de la UP. Mouesca afirma que el manifiesto era «una suerte de guía programática del trabajo Cinematográfico» (1988, p. 53).

El manifiesto está integrado por trece puntos: 1) los cineastas se asumen, antes de ser artistas, como «hombres comprometidos con el fenómeno político y social», específicamente asumen la tarea de ayudar a construir el socialismo; 2) declaran que el cine es un arte; 3) que el cine chileno debe de ser revolucionario; 4) asumen que para que el cine sea revolucionario se debe hacer en conjunto con el pueblo, así que declara que el cine debe de ser un instrumento de comunicación de la acción de pueblo; 5) mencionan que no existe una sola manera de hacer cine revolucionario, sino que se puede ir adecuando conforme la lucha lo requiera; 6) declaran que el cine debe ser de y para las masas; descalifican a la minoritaria clase burguesa y se refieren a ella como «incapaz de ser el motor de la historia»; 7) rechazan «la imposición de criterios formales oficiales»; 8) critican las formas tradicionales de producción cinematográfica, pues consideran que la estética está alejada de la idiosincrasia del pueblo chileno; 9) descalifican la crítica de cine; sostienen que el cine que ellos proponen, el revolucionario, no necesita de intermediarios ni traductores para el pueblo; 10) Sostienen que para que el cine alcance su objetivo revolucionario éste tiene que ser un «agente activador de la acción revolucionaria»; 11) Proponen que el cine debe llegar a todos los chilenos, pues lo consideran un derecho; 12) Sostienen que los medios de producción, durante el gobierno de la UP, estarán al alcance de todos aquellos que tengan algo que expresar; 13) en el último punto reconocen la importancia de la cultura para conseguir la liberación del pueblo (Dirección General de Difusión Cultural, 1977).

Si bien es cierto que el manifiesto de los cineastas muestra su total apoyo a la lucha por instaurar el socialismo en Chile y en su momento fue uno de los documentos más importantes de la militancia cultural a favor de la UP, también vale la pena señalar que este ha sido objeto de críticas de historiadores como también de algunos de los directores que lo firmaron.

Para Mouesca el manifiesto visto a la luz del tiempo posee excesos: «incurre en apreciaciones que se sienten fuera de la realidad, en juicios reductores, absolutistas donde la condena a los pequeños burgueses [...] apenas puede ocultar que sus autores son, justamente, burgueses» (1988, p. 54). Sumado a esta apreciación uno de los firmantes del manifiesto, Raúl Ruiz, menciona que en realidad el manifiesto no fue producto de debates o reuniones de los cineastas, «fue escrito por un par de personas entre gallos y media noche y firmado por todos nosotros. Pero no es el resultado de una verdadera discusión» (Bocaz, 1980). Tanto el planteamiento de Mouesca como el de Ruiz muestran dos aspectos de la militancia cinematográfica: la primera de ellas, las más evidente, las discrepancias entre los propios cineastas, y la segunda, que el manifiesto se quedó en un plano ideológico y no pasó al terreno de la práctica, pues, como se ha referido, la UP no correspondió al apoyo de los cineastas.

Durante el gobierno de la UP, los cineastas que apoyaron la candidatura de Salvador Allende —entre ellos los directores del Nuevo Cine Chileno— ocuparon diferentes cargos, como Miguel Littin, quien fue nombrado director de Chile Films, empresa de producción cinematográfica financiada en aquella época por el Estado. La línea de las películas (especialmente documentales), producidas y coproducidas por Chile Films, apuntaban a resaltar los logros y la ideología del gobierno de la UP, una especie de cine de propaganda. Las más representativas son *Compañero presidente* (1971), de Miguel Littin; *El primer año* (1972) y *La respuesta de octubre* (1972), ambas de Patricio Guzmán, y *Diálogo de América* (1972), de Álvaro Covacevic (Mouesca, 2005, p. 76). Mouesca menciona los siguientes documentales que también produjo directamente o en coproducción Chile Films pero que no obtuvieron el reconocimiento de los anteriores: *En Chile no hay libertad de prensa* (1971-1973), de José Caviedes y Alfonso Alcalde;

Crónica del salitre (1971), de Angelina Vásquez; *La merluza* (1972), de Diego Bonacina; *Cancionero popular* (1973), de Douglas Hübner; *Cristianos por el socialismo* (1971-1973), de Jaime Larraín; *Nuestro frente de batalla es la producción* (1971), de Juan Sebastián Domínguez; *Escuela de Santa María de Iquique* (1970), de Claudio Sapiaín; *No nos trancarán el paso* (1972), de Guillermo Cahn; *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), de Raúl Ruiz, y *Descomedidos y chascones* (1973), de Carlos Flores. (Mouesca, 2005).⁶⁶

Uno de los programas de mayor éxito que Chile Films emprendió en la gestión de Miguel Littin fue la implementación del taller de cine documental en el que, afirmaba Littin, se formarían los cineastas que filmarían desde el exilio. Patricio Guzmán, quien fue colaborador, también afirmó que este periodo fue rico en cuanto a creación fílmica se refiere (Mouesca, 1988, pp. 58-64). A pesar del ímpetu de los cineastas por apoyar desmedidamente a la UP, ésta no les correspondía de igual manera. Raúl Ruiz afirma que durante el gobierno de la UP nunca hubo una política real de cinematografía, pues argumenta que las demandas de apoyo de los cineastas no tenían el respaldo político para poder ser una realidad: «en la mentalidad de nosotros, los cineastas, estaba la idea de que lo prioritario era un Instituto de Cine y Chile Films no podía cumplir totalmente esa función, porque un Instituto de Cine necesita una ley, y estando el Congreso en contra, esa ley no podía salir» (Bocaz, 1980). Igualmente afirma en entrevistas con Luis Bocaz que los talleres de cine documental fueron con una «coartada política» para los cineastas que apoyaban a la UP (1980).

En este contexto, Miguel Littin renunció tras diez meses de estar al frente. Las riendas pasaron al economista Leonardo Navarro quien de inmediato terminó con el taller de cine documental y redujo las metas anuales que Littin había establecido: de diez largometrajes se pasó a dos. La etapa de Navarro terminó, de manera inexplicable, en marzo de 1973. Luego fue nombrado director el médico

⁶⁶ En *El documental chileno* (2005), Mouesca refiere que Guillermo Cahn es el director de *No nos trancarán el paso*, mientras que en el libro *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* señala la autoría colectiva. En ambos libros de dicha autora, la película *Nuestro frente de batalla es la producción* es referida como *La batalla de la producción* (Cineteca de la Universidad de Chile, 2022); de igual manera la película *Escuela de Santa María de Iquique*, es mencionada solamente como *Santa María de Iquique* (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-e). Para corroborar los nombres se consultaron ambas películas.

Eduardo Paredes (Mouesca, 1988, p. 57). Los diferentes cambios de dirección que Chile Films tuvo, así como la postura militante de los cineastas de 1970 a 1973, en favor de la UP, fueron criticados por otro de los cineastas líderes del Nuevo Cine Chileno, Helvio Soto, quien afirma que los sesgos comunistas y socialistas que los cineastas asumieron fue un fracaso, pues retomaron a ciegas los discursos políticos e incluso esos sesgos partidistas excluyeron a todos aquellos cineastas independientes (Mouesca, 1988, p. 59), entre ellos al mismo Helvio Soto, quien tuvo que buscar una casa productora diferente a Chile Films para rodar su película más emblemática sobre la Unidad Popular: *Voto más fusil* (1971).⁶⁷

Hasta aquí podemos apreciar cómo el cine —especialmente el Nuevo Cine Chileno— formó parte activa del conflicto ideológico, político y social de los años sesenta, asumió una postura militante y de propaganda de las ideas izquierdistas de la UP, e incluso formó parte del gobierno socialista de Salvador Allende. El conjunto de todas estas acciones posicionó al cine como un medio cultural legitimador de la ideología socialista/comunista de la llamada vía chilena al socialismo, la cual fue la bandera de lucha de la UP y de Salvador Allende, su líder político y moral, contra los intereses capitalistas en Chile, a los que culpaban de la desigualdad social.⁶⁸

⁶⁷ Las críticas de Helvio Soto hacia la UP se dan después del golpe de Estado y se dan en el contexto del estreno, en el exilio, de su película *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), película que muestra los problemas de organización y las incoherencias ideológicas de la izquierda chilena.

⁶⁸ Otras propuestas ajenas al Nuevo Cine Chileno que se filmaron a partir de 1967 y hasta 1970, año en que la UP ganó la presidencia son *Largo viaje* (1967) y *La casa en que vivimos* (1970), de Patricio Kaulen; *Erase un niño, un guerrillero, un caballo...* (1967), de Helvio Soto; *Tierra quemada* (1968), de Alejandro Álvarez; *New love (o La revolución de las flores)* (1968), de Álvaro Covacevich; *Lunes 1, domingo 7* (1968), de Helvio Soto; *Ayúdeme usted compadre* (1968) y *Volver* (1969), ambas de Germán Becker; *Ocaso* (1967); *Hernán Takeda*; *Ciao, amore, ciao* (1968), de Diego Santillán; *Eloy* (1968), de Humberto Ríos; *El fin del juego* (1970), de Luis Cornejo; *Sonrisas de Chile* (1970), de José Bohr; *Natalia* (1970), de Felipe Irarrázabal; *Prohibido pisar las nubes* (1970), de Naum Kramarenco; *Frontera sin ley* (1971), de Luis Margas; *Los testigos* (1970), de Charles Elsesser, y *La Araucana* (1971), de Julio Coll (Navarro, 1997). Aldo Francia menciona que *Largo viaje*, *Erase un niño, un guerrillero, un caballo...* y *Lunes 1, domingo 7*, tienen elementos para poder ser consideradas como películas precursoras del Nuevo Cine Chileno (1990, p. 177).

Las actitudes: vía chilena al socialismo y golpe de Estado

Con el triunfo de Allende y su vía chilena al socialismo, en 1970, las polarizaciones ideológicas llegaron a su punto máximo de radicalismo. La intervención extranjera derivada, por un lado, de la llamada Guerra Fría y, por otro lado, de los múltiples intereses capitalistas de empresas transnacionales e incluso locales fueron determinantes para que los militares derrocaran al gobierno de Allende. La intervención extranjera en Chile se dio desde Estados Unidos, Cuba y la URSS. Todos estos factores hicieron que el conflicto chileno tuviera múltiples lecturas, pues había diferentes implicados; sin embargo, encontramos un común denominador: la vía chilena al socialismo, la cual está presente en la disputa ideológica entre capitalismo y comunismo, y también forma parte del dilema entre revolución o democracia, tanto al interior de la izquierda como en la sociedad chilena en general. Las cuatro combinaciones derivan en un mismo acontecimiento: el golpe de Estado. En este sentido, Vanni Pettinà menciona que el periodo de la UP «se convirtió en una pugna interna, pero también de actores externos que, en un violento forcejeo, hicieron de Chile el punto neurálgico de su confrontación» (2018, p. 153), la confrontación a la que se refiere dicho autor es ideológica y por el control geopolítico.

El proyecto revolucionario de la UP, la vía chilena al socialismo, pretendía ejercer el poder de manera democrática y desde ahí hacer los cambios estructurales (Austin Henry *et al.*, 2020): «La utopía de la vía chilena al socialismo propende profundizar la democracia con la participación activa del pueblo, ampliar el horizonte del pluralismo, de la libertad y de la igualdad» (De la Fuente, 2011). El socialismo a la chilena surge en el contexto de las reformas promovidas por el gobierno del Partido Demócrata Cristiano, que intentaban validar, según Alberto de la Fuente, la idea del socialismo comunitario (2011) y que eran criticadas, como se ha visto, por el programa de la UP. Derivado de las reformas, existía una agitación social por la privatización del cobre y por la reforma agraria; ambas buscaban desarrollar y potencializar la económica chilena.

En el ámbito político también existían tensiones, las cuales eran provocadas por la polarización ideológica entre grupos de los partidos de izquierda; unos asumían una postura constitucionalista, como el partido socialdemócrata, mientras otros, como el MIR, asumían una postura revolucionaria, es decir, armada (Austin Henry *et al.*, 2020). Evidentemente la propuesta de Allende no coincidía con la ideología del MIR, movimiento que promovía el uso de la violencia como método para construir el socialismo. Allende mencionaba en sus discursos que la estrategia para «construir la nueva sociedad» tenía que ser la vía electoral y no una revolución violenta (De la Fuente, 2011). Las polarizaciones también se dieron entre sectores del propio Partido Socialista, pues la propuesta de Allende estaba asociada a una socialdemocracia, término que, como dice Jorge Arrete (2017), era «una calificación por aquel entonces peyorativa». La vía de Allende no concebía la conducción centralista, como en el caso cubano, de un partido único en Chile. En este sentido, José Alberto de la Fuente señala que la propuesta allendista se alejaba de la guerra civil y de la insurrección armada del pueblo.⁶⁹ Pese a ello, Cuba tenía injerencia directa en el conflicto chileno, primero a través del Partido Socialista al cual apoyo durante la campaña de la UP, y una vez ganada la elección, su apoyo consistió en proveer de armamento al MIR, con el argumento de defender al gobierno de Allende de la intervención extranjera (Pettinà, 2018).

Otros factores al interior de Chile que desestabilizaron el gobierno de la vía chilena al socialismo fueron los derivados de las acciones emprendidas el primer año del gobierno de Allende, específicamente el aceleramiento en la implementación de las expropiaciones de empresas, el aumento salarial por arriba de la inflación, el control estatal en los precios y en el abastecimiento de productos básicos, así como la privatización del sector financiero, principalmente la industria del cobre (Pettinà, 2018). Estas acciones que en un principio parecían la respuesta a la crisis económica chilena después de un año, tal como lo menciona Pettinà (2018), mostraban un agotamiento, pues a la escasa producción de las

⁶⁹ La vía chilena al socialismo no convencía a Fidel Castro del todo. En 1971 declaró, a su llegada de Chile, lo siguiente: «no estamos seguros de que en este singular proceso el pueblo chileno esté aprendiendo y fortaleciéndose más rápidamente que los reaccionarios» (Álvarez, 2020), pues consideraba que la vía chilena al socialismo «había ganado el gobierno, pero no el poder real» (Austin Henry *et al.*, 2020).

empresas expropiadas se le sumaba el desabastecimiento de productos y el desplome internacional de los precios del cobre. Los empresarios comenzaron a manifestarse en contra del programa económico de la UP, pues señalaron que las empresas expropiadas eran ineficientes e incapaces de abastecer la producción necesaria para cubrir la demanda. La desestabilización económica, sumada a la polarización ideológica, estableció un fuerte clima de incertidumbre y confrontaciones sociales; esto condujo a la creación y fortalecimiento de agrupaciones entre los involucrados. Por un lado, la clase media se manifestó por el desabastecimiento de los productos en la llamada «Marcha de las ollas vacías». Diferentes sectores empresariales crearon agrupaciones, como el Frente de Nacional del Área Privada (Frenap) y el Comando Nacional de Defensa Gremial, o las asociaciones transportistas y de pequeños comerciantes organizaban huelgas y paros laborales. Otros grupos más radicales como Patria y Libertad, grupo paramilitar financiado por la CIA, atentaban contra los simpatizantes de la vía chilena al socialismo. Mientras que, desde la izquierda, el MIR recibía armamento de Cuba para hacer frente a los ataques paramilitares. También surgieron agrupaciones como los «Cordones», grupo de ciudadanos que se organizaban para hacer frente al desabastecimiento provocado por los paros laborales y las huelgas de los transportistas (Pettinà, 2018).

La intervención extranjera en Chile puede resumirse en dos partes: una simbólica y otra económica. En lo simbólico, el temor de las potencias económicas, lideradas por Estados Unidos, de que la revolución a la chilena replicara lo sucedido en Cuba y que otros países de la región siguieran el ejemplo revolucionario. En cuanto a los intereses económicos, los estadounidenses querían seguir con la explotación del cobre chileno mediante dos grandes compañías mineras: Anconada y Kenecot (Austin Henry *et.al.*, 2020).⁷⁰ La

⁷⁰ En *Vía chilena al socialismo. 50 años después* se mencionan datos sobre las ganancias de las empresas estadounidenses, las cuales dan cuenta de los intereses económicos que había sobre el cobre chileno desde principios del siglo XX: «estuvo controlado por dos gigantes estadounidenses, Kennecott y Anaconda. A precios de 1970, habían exportado 3 mil millones de dólares, para una inversión de 750 millones de dólares, una renta de 400%. De 1955 a 1970, Anaconda obtuvo una ganancia mundial promedio de 3.67%, pero en Chile fue de 21.5%. Kennecott, con un promedio de 9.95% a nivel mundial en el mismo plazo, obtuvo un 52.8% de ganancias sobre sus inversiones chilenas. Para 1970 el capital acumulado en Chile desde la independencia era de 10 mil millones

intervención norteamericana para derrocar a la vía chilena al socialismo mediante un golpe de Estado dio sus primeras manifestaciones visibles pocas semanas después del triunfo de Allende con el asesinato del general René Schneider a manos de un grupo de militares apoyados por la CIA (Pettinà, 2018, p. 161).

La conjugación de la agitación de los movimientos sociales, de la polarización ideológica derivada de las ideas revolucionarias —incluida la polarización de la izquierda chilena— y el programa de acciones comunistas/socialistas de la UP llevaron el conflicto hasta su punto de quiebre: la violencia. El poder encargado de ejecutarla fue el ejército nacional chileno que el 11 de septiembre de 1973 dio el golpe de Estado. De esta forma asumió el poder político desde donde controló lo social, lo económico y lo cultural. El ejército justificó su actuar con el argumento nacionalista de proteger a Chile de un conflicto armado al estilo de la Revolución cubana, así como para restaurar el orden económico, político y social, para evitar que Chile se convirtiera en un país comunista. Por lo tanto, todo signo o símbolo que se vinculara a la ideología de la UP tenía que ser eliminado. El cine por consecuencia fue parte del blanco de la violencia del régimen militar encabezado por Augusto Pinochet.

El cine bajo la violencia del régimen

El golpe militar que terminó con los tres años del gobierno de la UP y orilló al suicidio a Salvador Allende en el Palacio de La Moneda no solo atentó en contra de los integrantes del gobierno de la UP, también la población civil resintió la fuerza del golpe, principalmente aquellos que mostraron abiertamente su simpatía o militancia en favor de la ideología socialista del gobierno de la UP. Uno de esos casos fue el de los creadores que conformaron el proyecto artístico-cultural de la vía chilena al socialismo, entre ellos los cineastas. El gremio artístico fue objeto de diferentes formas de violencia por parte del régimen: desaparición, tortura y asesinato —violencia directa—, lo que obligó a la mayoría a buscar asilo político,

de dólares. Por lo tanto, Kennecott y Anaconda por sí solos expropiaron casi un tercio de lo que el país había acumulado a lo largo de sus 150 años» (Austin Henry *et al.*, 2020, pp. 21-22).

pues la estructura de poder ponía en riesgo su vida y también estigmatizó la creación artística por medio de su política cultural —violencia estructural—. Otra forma de violencia fue la ejercida a través de los medios de comunicación, principalmente periódicos, que validaban las acciones del gobierno golpista en contra de la comunidad artística —violencia cultural—. ⁷¹

Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva consideran la dictadura también como un golpe estético, afirman que: «Chile cambió abrupta y traumáticamente de un escenario de confrontación político-cultural como el que se daba a inicios de los sesenta a un golpe estético-militar» (2012, p. 11). Específicamente el cine fue una de las artes que, como se ha mencionado, militó abierta e intensamente en las filas del gobierno allendista, lo cual provocó que desde el día del golpe las fuerzas armadas y la estructura del gobierno fueran contra los creadores cinematográficos, así como sobre Chile Films. Jacqueline Mouesca, Sergio Villegas, Claudia Bossay, Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva coinciden en que, de todas las disciplinas artísticas, el cine fue el más afectado en los primeros años de la dictadura. De 1973 a 1978 tan solo se realizaron dentro de Chile tres películas: *A la sombra del sol* (1974), de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman; *Gracia y el forastero* (1974), de Riesenberg; y *Vías paralelas* (1975), de Cristian Sánchez. ⁷² A continuación, profundizamos más a detalle sobre la violencia directa y estructural que el régimen ejerció contra el cine.

⁷¹ Otras de las disciplinas artísticas que se vieron afectadas tras el golpe de Estado fueron las artes plásticas, el teatro y la música. Errázuriz y Leiva mencionan que, tras el golpe de Estado, la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile fue ocupada por los militares. Asimismo, señalan que el pintor Gerardo Núñez fue tomado prisionero y exiliado en 1975 por montar una exposición conceptual con jaulas de pájaros. En cuanto al teatro, mencionan el exilio de diferentes colectivos, además de que el teatro que se hacía durante el régimen tenía que ser aprobado por el gobierno. Relatan lo sucedido con la puesta en escena *Hojas de Parra, salto mortal en un acto*, después de que el diario *La Segunda* considerara que criticaba al gobierno. Autoridades clausuraron la carpa donde se presentaban las funciones, pues argumentaron que no cumplía con los requisitos sanitarios. Al conseguir reanudar las funciones, el lugar fue incendiado sin que se supiera quién provocó el fuego. En cuanto a la música, mencionan la muerte de Víctor Jara a manos de los militares y el exilio de los hermanos Parra, Quilayapún, Inti-illimani, Illapu, principales grupos de la Nueva Canción Chilena (Errázuriz y Leiva, 2012, pp. 38-41).

⁷² En el libro *El golpe estético: dictadura militar 1973- 1989* Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva mencionan *A la sombra del sol* y *Gracia y el forastero* como las únicas películas realizadas en Chile de 1973 a 1978, dato que es incorrecto, pues el 1975 Cristian Sánchez realizó *Vías paralelas*.

Violencia directa

La violencia directa de la dictadura en la cinematografía se reflejó el mismo día del golpe, pues Chile Films fue allanado. Los militares entraron a las instalaciones a las una de la tarde y quemaron películas y cintas vírgenes. Argumentaron que ahí se escondían armas; los trabajadores fueron detenidos e interrogados en el mismo lugar. Al respecto, Sergio Villegas transcribe en *El estadio. Once de septiembre en el país del edén* el relato que hace Marcel Llona trabajador de Chile Films en el cual revela este y otros detalles sobre la violencia con la que las fuerzas armadas reprimieron a la industria cinematográfica:

El allanamiento fue sin piedad. Entraron, rompieron la puerta con camión blindado y prácticamente destruyeron el laboratorio buscando armas. Era un laboratorio nuevo traído al país por Patricio Kaulen entre 1968 y 1970, francés, marca Debré [...]. Era tan bueno que mucha gente lo consideraba el mejor laboratorio en colores de América Latina. No quedó nada en pie. Los soldados buscaban armas destruyendo, destapando cosas a patadas o rompiéndolas con bayoneta. No tenían tiempo para cortesías.

La pérdida de película virgen todavía me produce escalofríos. Cuando el capitán Carvallo vio los tambores, preguntó: «¿qué es eso?» «Película virgen», le respondieron. Tomó el primer tambor y lo agitó poniendo el oído. «Aquí puede perfectamente haber armas», insinuó. Le explicaron que si los abría se perdería irremediablemente el material. Bastó eso para que se pusiera de inmediato a la tarea. Era impresionante ver cómo saltaban los rollos de las latas. Hubo un momento en que la sala estaba llena de ellos.

Aquel mismo 11 de septiembre hubo en Chile Films, por orden de la patrulla que nos visitaba, 227 cesantes, 227 personas sin trabajo, comprendiendo un personal que iba de acomodadores de cine hasta gerentes.

Se produjo una situación peligrosa cuando los soldados, buscando armas, entraron a la sección utilería y encontraron allí un montón de culatas. Se hicieron dramáticos esfuerzos para explicarle al capitán Carvallo que eran culatas para unos fusiles de madera que se emplearían en la película *Manuel Rodríguez*. Evidentemente eran culatas de utilería y allí estaba el tranquilo maestro que las

había confeccionado, pero el oficial dio el asunto por sospechoso, anotó los detalles y los pasó al Servicio de Información Militar, al SIM, para una investigación más a fondo. (Villegas, 2013, pp. 152-153)

El mismo trabajador de Chile Films, en otra parte de su relato, menciona que los soldados mantuvieron a los trabajadores por seis horas con las manos en la pared, mientras quemaban y saqueaban documentos de la empresa. Paralelamente, los soldados preguntaban sobre el paradero del director de Chile Films, Eduardo «Coco» Paredes (Villegas, 2013).⁷³ Paredes fue el tercer director que tuvo Chile Films durante el gobierno de la UP; era amigo cercano de Salvador Allende. El día del golpe, Eduardo Paredes se encontraba dentro del Palacio de La Moneda junto al presidente. Ahí fue detenido por las fuerzas golpistas y posteriormente encarcelado en diferentes centros militares. Diversos relatos de sobrevivientes y militares señalan que fue torturado y asesinado pocos días después de su detención.⁷⁴

Los restos de su cuerpo fueron encontrados e identificados, 22 años después de su desaparición, en el patio 29 del cementerio general de Santiago de Chile. La autopsia de su cadáver reveló fracturas en la mayoría de los huesos de su cuerpo, las cuales fueron provocadas estando vivo. También se pudo identificar que recibió 17 balazos y que su cuerpo fue quemado con gasolina (Andrés, 2003).

Otro caso de violencia directa es lo sucedido con la pareja de cineastas formada entre Carmen Bueno y Jorge Müller. Carmen, actriz de cine, productora, continuista participó con Miguel Littin en *La tierra prometida* y con Silvio Caiozzi y Pablo Perelman en *A la sombra del sol*. Por su parte, Jorge Müller era considerado uno de los mejores camarógrafos de su generación. Participó en la grabación de la película *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, también en *A la sombra del sol*.

⁷³ Juan Antonio Eduardo Paredes Barrientos era médico cirujano. Antes de ser director de Chile Films se desempeñó como director de la Policía de Investigaciones, también en el gobierno de Salvador Allende (Andrés, 2003).

⁷⁴ El relato sobre la detención, desaparición, tortura y ejecución de Eduardo «Coco» Paredes se integra tanto de averiguaciones privadas como judiciales, también por declaraciones de militares y civiles que presenciaron su tortura y su asesinato. Dichas declaraciones ayudaron para ubicar el lugar donde se hallaban los restos de su cuerpo (Memoria Viva, 2023b).

Tanto Carmen como Jorge tenían una vida política activa y simpatizaban con las ideas revolucionarias del MIR (Vergara, 2015). Después del golpe de Estado, los dos trabajaban en Chile Films haciendo anuncios publicitarios (Centro de Estudios Miguel Enríquez, 2008). El día de su detención, el 29 de noviembre de 1974, se dirigían a su trabajo en Chile Films. Un día antes habían asistido al cine Las Condes al estreno de la película *A la sombra del sol*, en la que ambos participaron. Esto y más se ha sabido derivado de las investigaciones judiciales sobre su caso. Amigos y compañeros de Chile Films detenidos en los mismos centros de detención han declarado en las investigaciones sobre su caso. Entre otras cosas han narrado que fueron agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (Dina), los detuvieron entre 9:00 y 10:00 de la mañana, los trasladaron al centro de detención Villa Grimaldi y posteriormente los trasladaron al centro de Los Álamos; en ambos centros de detención la pareja fue torturada (Vergara, 2015). En el recopilado de testimonios y declaraciones que realiza el Centro de Estudios Miguel Enríquez sobre la desaparición de Carmen y de Jorge se establece también que Carlos Piaggio,⁷⁵ montajista de cine, fue otro trabajador de Chile Films que se encontraba en el centro de detención Cuatro Álamos; fue compañero de celda de Jorge Müller (2018).

Violencia estructural

La dictadura no solo atentó contra la integridad física de los creadores de cine, también atacó de manera sistemática la producción cinematográfica, pues desarticuló instituciones; específicamente cambió el giro de Chile Films y cerró las

⁷⁵ Según la *Enciclopedia del Cine Chileno* (s. f.-c) estos son los filmes en los que Carlos Piaggio participó como montajista: *Regreso al silencio* (1967), *Érase un niño, un guerrillero, un caballo...* (1967), *Largo viaje* (1967), *Transformación del campo y del campesino* (1968), *Lunes 1º, domingo 7* (1968), *Tres tristes tigres* (1968), *Valparaíso mi amor* (1969), *Caliche sangriento* (1969), *Alcoholismo* (1970), *Reportaje a Lota* (1970), *La colonia penal* (1970), *Creación popular* (1971), *Crónica del salitre* (1971), *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), *Compañero presidente* (1971), *Oye, cabrito* (1972), *Cuba, Cuba, Chile te saluda* (1972), *Amuhuelai-mi* (1972), *El primer año* (1972), *Ya no basta con rezar* (1972), *Nuestro acero* (1973), *Palomilla brava* (1973), *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), *Realismo socialista como una de las bellas artes* (1973), *Palomita blanca* (1973) y *A la sombra del sol* (1974).

universidades que tenían en su matrícula la enseñanza cinematográfica. Otra forma de atacar al cine fue mediante la derogación de leyes que protegían la producción, distribución y exhibición de películas chilenas. También censuraron contenidos que no coincidían con lo establecido en la política cultural. Para María de la Luz Hurtado, las acciones del régimen contra la industria cinematográfica tienen dos perspectivas: la primera fue que el régimen no contaba con creadores cinematográficos que sustituyeran el cine hecho en la UP, además que entre los cineastas y las instituciones existía un vínculo laboral. La segunda fue la intención del régimen para que las instituciones estatales fueran autofinanciables, para ello promovió un discurso de «racionalidad económica» (1986, p. 12).

Hurtado (1986) también afirma que, en el mismo año del golpe, el gobierno de Pinochet, a través de la televisión estatal, adquirió el control total de la producción de Chile Films: compró 99% de las acciones de la empresa cinematográfica. Sumado a ello, los directivos de la televisión desempeñaban cargos de confianza dentro del gobierno golpista. Estas acciones reflejaron el sometimiento de la dictadura sobre el cine. Hurtado (1986) señala que el control de la televisión estatal, así como de los recursos técnicos y de la infraestructura de producción de Chile Films, provocó que los cineastas no tuvieran más opción que laborar haciendo *spots* publicitarios. Es así que Chile Films pasó de ser el epicentro del cine revolucionario de la UP a ser la agencia publicitaria de la dictadura. La televisión se convirtió en «el órgano cultural privilegiado por el régimen» (Mouesca, 1988, p. 162).

Otras instituciones más que tuvieron que cerrar en el primer año del gobierno de Pinochet fueron el Departamento de Audiovisual de Universidad de Chile Y la carrera de cine de la Universidad de Chile en Valparaíso; además, en 1974 la carrera de artes cinematográficas de la Universidad Católica cerró la admisión de nuevos alumnos. También, en 1974 cerró la Cineteca de la Universidad de Chile (Hurtado, 1986). El cierre abrupto de instituciones dedicadas al cine dejó a técnicos, actores, productores, guionistas y profesores sin trabajo; además limitó la posibilidad de que los creadores pudieran desarrollar sus actividades, pues los equipos tecnológicos de las universidades engrosaron el

inventario de la agencia estatal de televisión. Los creadores cinematográficos no podían acceder a ellos si no era para hacer cosas relacionadas con la publicidad, y con ello sometieron el lenguaje cinematográfico.

Otro factor en el desmantelamiento de la cinematografía en Chile durante la dictadura fue la derogación de la Ley de 1967 la cual brindaba beneficios económicos a las producciones nacionales, como devolverles el impuesto de la taquilla (Hurtado, 1986). María de la Luz Hurtado y Jacqueline Mouesca coinciden en que esta Ley había logrado que trabajos independientes fueran exhibidos. Al desaparecer —afirma Hurtado— se hizo inviable el rodaje de películas, pues el costo total de producción tenía que ser cubierto por particulares.⁷⁶ El régimen no emitió ninguna ley o política que beneficiara al cine, por el contrario, en octubre de 1974 emitió el Decreto de Ley 679 con el cual creó el Consejo de Calificación Cinematográfica.⁷⁷ Eran cuatro calificaciones las que emitía: 1) aprobadas para todos los públicos, 2) aprobadas para mayores de 14 a 18 años, 3) aprobadas para fines educativos y 4) rechazadas. Pero donde verdaderamente se reflejó la estigmatización hacia el cine fue en las cuatro razones que el consejo daba para rechazar películas, las cuales eran las siguientes:

1. Las que fomenten o propaguen doctrinas o ideas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad, tales como el marxismo y otras;
2. Las que ofenden a estados con los cuales Chile mantiene relaciones internacionales;
3. Las que sean contrarias al orden público, la moral o las buenas costumbres;
4. Las que induzcan a la comisión de acciones antisociales o delictuosas.
(Ministerio de Educación Pública de Chile, 1974)

⁷⁶ En este mismo sentido, María de la Luz Hurtado señala que por aquellos años el costo promedio de una película chilena era de 120 mil dólares.

⁷⁷ El Consejo de Calificación Cinematográfica pertenecía al Ministerio de Educación y estaba integrado por el director de Bibliotecas, Archivos y Museos; tres miembros de la judicatura; tres representantes del Consejo de Rectores de Universidades; cuatro integrantes de las fuerzas armadas; tres representantes del Ministerio de Educación; dos representantes del Centro de Padres y Apoderados de los Liceos Fiscales y de los Colegios Particulares, y tres representantes de la Asociación de Periodistas (Ministerio de Educación Pública de Chile, 1974).

En 1982 promulgó una disposición legal para que tanto películas como videos fueran autorizados por la Comisión de Censura Cinematográfica, se exhibieran o no de manera comercial (Mouesca, 1988). La disposición legal para esta Comisión tiene sustento en el artículo 19, fracción 12, de la Constitución de 1980, y refiere que «la ley establecerá un sistema de censura para la exhibición y publicidad de la producción cinematográfica» (Gobierno de Chile, 1980, p. 20).

Todas las acciones, anteriormente descritas, que el gobierno golpista realizó contra el cine se ejecutaron bajo la lógica de la política cultural que el régimen emitió en 1975. Visto a la luz del tiempo, estas políticas confeccionaron «un perfil estético de la dictadura» (Errázuriz, 2006), pues muestran las prohibiciones y paralelamente la visión del gobierno respecto al arte y la cultura.⁷⁸

La política cultural forma parte integral de la estructura de un Estado, pues son los lineamientos bajo los cuales guían su actuar y son el reflejo de su visión del arte y la cultura. De esta forma, las políticas culturales de la dictadura dejan entrever la postura de persecución y prohibición que asumió contra las manifestaciones artísticas, entre ellas el cine.⁷⁹ El régimen se asumía como un gobierno nacionalista y consideraba la ideología comunista del gobierno de la UP como totalitaria. La postura que la dictadura plasmó en su política cultural es

⁷⁸ Luis Hemán Errázuriz en la política cultural del régimen chileno (1973-1976) establece rasgos generales que comparten los regímenes autoritarios o totalitarios respecto a las manifestaciones culturales y artísticas; propone cinco: 1) señala que el arte posee, por su función crítica y subversiva, un potencial político, pues es capaz de persuadir la percepción individual o colectiva en favor de una causa; 2) sostiene que los regímenes autoritarios temen a la naturaleza crítica y subversiva del arte; 3) reconoce que el arte también puede ser utilizado por los regímenes totalitarios como medio de propaganda o de adoctrinamiento de las masas al difundir la ideología oficial; asimismo, señala que los gobiernos totalitarios persiguen, censuran o desaparecen a los creadores que no aceptan poner al servicio del Estado su lenguaje artístico; 4) la relación de un gobierno totalitario con el arte es una ambivalencia: por un lado puede ser utilizado como instrumento para generar simpatía y atraer nuevos militantes y, por otro lado, representa una amenaza para el gobierno, en tanto que puede despertar la conciencia colectiva sobre de la realidad social; 5) concluye que la intervención de los gobiernos totalitarios en el ámbito artístico y cultural se da desde varios circuitos, como los contenidos educativos, tanto de educación básica como superior, las editoriales, el cine, el periodismo y las instituciones culturales (2006, p. 65).

⁷⁹ La *Política Cultural del Gobierno de Chile* fue publicada el 19 de diciembre de 1974, por la Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno, cuyo cargo fue ocupado por el escritor Enrique Campos Méndez. Para Errázuriz, Campos Méndez fue el principal ideólogo que influyó en la generación y aplicación de las políticas culturales en la dictadura. También se desempeñó como director de la Biblioteca Nacional, y en 1986 recibió el Premio Nacional de Literatura (Errázuriz, 2006).

contraria a sus actos de violencia. Por un lado, señala que el Estado no debe intervenir en las manifestaciones culturales, en una sociedad libre donde se respeta al individuo y a sus manifestaciones espirituales. Por otro lado, afirma que es obligación del gobierno velar para que las manifestaciones culturales se apeguen a «los valores morales» que el gobierno establezca, esto con la justificación de que si no se siguen esos valores entonces no se podrá obtener progreso y desarrollo. De igual manera, la política cultural del régimen da cuenta de su intención de perseguir y censurar todo lo relacionado con el periodo 1970-1973, pues afirmaba que la cultura en Chile requería «una reformulación de bases» pues el marxismo, una influencia negativa, se había apoderado de la expresión artística, por lo que los militares consideraban necesario educar al chileno en «formas más cultas y positivas» (Junta Militar de Chile, 1974, p. 12).

Otro señalamiento violento que la política cultural estableció es que consideraba la eliminación de todo rastro cultural y artístico vinculado con la UP como única vía para construir una sociedad nueva. Por esta razón propusieron «extirpar para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de la patria» (Junta Militar de Chile, 1974, p. 37). En el apartado titulado «las manifestaciones culturales un medio de penetración» la Junta Militar descalificaba la creación artística, pues mencionaba que mediante el arte se introdujo «el germen» marxista que corrompió a la sociedad chilena y a las instituciones culturales. Además, desdeñaba a los intelectuales calificándolos de «vasallos izquierdistas»; sostenía que la comunidad artística e intelectual ocupó cargos en el gobierno de Allende debido a su militancia y no por su capacidad creativa.

Este mismo apartado menospreciaba los medios de comunicación definiéndolos como «cajas de resonancia» de la ideología marxista. El apartado dejaba claro que tanto la cultura como los medios de comunicación habían destruido el país por haber difundido las ideas de izquierda. Tanto artistas como periodistas, señalaba, fueron «tontos útiles» a favor de la causa (Junta Militar de Chile, 1974, pp. 34-35). La postura que el gobierno de Pinochet asumió fue la de un redentor social y moral que se volcó abruptamente contra el arte y la cultura.

Su planteamiento autoritario ve en la violencia directa, cultural y estructural, la herramienta para cumplir con su política cultural.⁸⁰

La política cultural de la dictadura mencionaba de manera específica que el cine, la música, el teatro y la literatura fueron los medios para corromper a la sociedad chilena, incluso fueron comparados con una droga, de ahí que su planteamiento fuera utilizar todos los medios del sistema político para perseguir, desaparecer, censurar, estigmatizar y exiliar a todos aquellos creadores que habían mostrado abiertamente su simpatía con las ideas revolucionarias.

De igual manera la política cultural de los militares fue la punta de lanza de la llamada «operación limpieza» que consistió en borrar del imaginario social los elementos simbólicos de la UP, como modas de vestimenta, colores, cortes de cabello, incluso nombres de pueblos o calles. La repercusión que tuvo dicha acción fue más allá del ataque a los involucrados con el gobierno de Allende, pues también creó entre la población un temor a la posición de elementos izquierdistas, como libros, música o fotografías; si los militares encontraban estos elementos, incriminaban al sujeto portador y a su familia (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 14). La violencia ejercida en el periodo de dictadura contra el gremio artístico —y en especial contra el cine— trascendió del discurso a la acción, de la política cultural a la desaparición y al exterminio. Se puede afirmar que la violencia no fue solo física sino también que la Junta Militar embistió con todo el poder de su estructura al cine condenándolo al exilio y a la clandestinidad.

Violencia cultural

Las acciones violentas del régimen en contra de la cultura eran por algunos periódicos justificadas, mientras que otros simplemente no mencionaban el tema. El principal periódico defensor del proceder del gobierno era *El Mercurio*, que publicó varios artículos relacionados con las políticas culturales, en los que

⁸⁰ Errázuriz afirma que la creación de Institutos Culturales Comunes, que el gobierno de Pinochet quería implementar en todo el territorio nacional son una muestra, no solo, del adoctrinamiento ideológico sobre la creación artística, sino también de la vigilancia y control sobre las actividades sociales de las comunidades (2006).

argumentaba que las acciones del régimen eran para un bien nacional. Una de estas publicaciones fue a un año del golpe. Exaltaba como positivo la reestructuración cultural del régimen; se refería a ella como una depuración necesaria de elementos indeseables y como un significativo rescate a la cultura:

Durante la actual administración el panorama muestra cambios radicales. La inevitable tarea depuradora del marxismo en un campo estratégico para el desarrollo nacional ha seguido una política de estímulo al intelecto democrático, que ahora tiene amplios campos de acción donde expandirse, mostrar su creatividad y sumarse a la reconstrucción cultural.

Es ostensible que, en las reparticiones públicas, cuyo motor es la divulgación de la cultura, se están realizando esfuerzos para reconquistar el terreno perdido, configurar valores de reemplazo e impulsar a artistas que antes fueran hostilizados o negados en su genuina significación.

La erradicación del comunismo, de los medios culturales, educativos, científicos y universitarios es ineludible, indiscutible, si se desea en verdad terminar con una influencia nociva para la ciudadanía y en especial para la juventud. (Junta Militar de Chile, 1974, pp. 86-87)

La información que este periódico publicaba carecía de veracidad; sin embargo, lo más trascendente para nuestro análisis es que entre líneas se puede observar la legitimación del uso de la violencia en la lucha contra el comunismo y de todas aquellas artes que lo apoyaron antes y durante el gobierno de la UP. El periodo de Allende era definido, en este medio informativo, como violento por sus ideas revolucionarias y también como manipulador de la creación artística:

El marxismo en Chile tuvo hasta hace poco un control predominante en los medios culturales. Durante varias décadas en literatura, plástica, cine y otras disciplinas análogas, los elementos izquierdistas gozaron de nombradía, a menudo inmerecida, aprovecharon las franquicias que numerosos organismos, constituyéndose en activistas políticos cuyos mensajes adquirirían formas singulares.

La importancia del apoyo a los intelectuales siempre fue reconocida por el comunismo chileno, mientras sistemas democráticos manifestaban una lastimosa desaparición en el campo de las ideas. En 1970 se planteó en el programa de ex Unidad Popular la pretensión de crear una «nueva cultura», básica para formar «hombres nuevos». Apoco del triunfo presidencial de Allende, se iniciaron los manejos para llegar a un dirigismo estatista de la espiritualidad en nuestro país.

En efecto, organismos públicos comenzaron a efectuar una sistemática labor de concientización marxista, fuera con un libro editado por Quimantú, con el disco impreso de la IRT o con el guion cinematográfico Originado en Chile Films. En numerosas oportunidades estas columnas subrayaron que se estaba creando en Chile un verdadero aislamiento cultural de occidente, a la para que se incrementaban los esfuerzos para enrolar a escritores, músicos, artistas plásticos, folcloristas, y otros en el arte comprometido con consignas violentistas. (Junta Militar de Chile, 1974, pp. 85-86)

Otro par de publicaciones del periódico *El Mercurio* están relacionadas con la política cultural del régimen y una más con el Decreto de Ley 804 con el que se creó la figura jurídica del asesor cultural de la Junta de gobierno. En dichas publicaciones la justificación de la violencia del régimen era la misma: un acto patriótico para liberar a Chile del virus marxista. Las publicaciones son las siguientes: «Política cultural del Estado», del 29 de junio de 1974; «Política cultural en acción», del 1 de septiembre de 1974, y «Estímulos a la cultura en 1974», del 30 de septiembre de 1974. Con el afán por disimular o justificar su accionar, el régimen de Pinochet incluyó dentro de sus políticas culturales los artículos de *El Mercurio* (Junta Militar de Chile, 1974, pp. 85-107).⁸¹

⁸¹ El apartado se titula «Opiniones de prensa» y también aparecen las siguiente publicaciones, todas ellas de *El Mercurio*: en «La Universidad creadora», del 29 de abril de 1974, se hace énfasis en la intervención del régimen golpista para recuperar, de las manos del marxismo, las universidades; el artículo «Mar y cultura», del 26 de Mayo de 1974, se enfoca a promocionar un festival cultural donde participaron escritores, pintores y músicos cuya obra está relacionada con el mar; «Quincena Antártica», del 15 de agosto de 1974, es una publicación dedicada a promover el mes del mar organizado por el Ministerio de Educación; «Convenio cultural» del 31 de enero de 1975, es un artículo que exalta y describe el convenio cultural entre Chile y España; en «Empresa y estímulo cultural», del 18 de mayo de 1975, se resalta la colaboración privada en la organización de eventos culturales.

Las publicaciones legitimadoras de la violencia aparecieron durante todo el tiempo de la dictadura y van más allá del ámbito cultural, pero fue en el momento más álgido donde se aprecia con mayor claridad la justificación de la violencia al medio artístico y cultural, incluido el cine. El artículo «Soportes intelectuales de un sistema», publicado el 20 de enero de 1975, da cuenta de ello. En este, el tono justificador que pretende el periódico es aberrante: comienza afirmando que el golpe militar era una acción necesaria para excluir al marxismo y, por lo tanto, cualquier acción, por violenta que fuese, era en pro de conseguir la «reconstrucción nacional». Después menciona que la opinión pública mundial se de atacar al régimen con sus «reacciones negativas» (Junta Militar de Chile, 1974). Otro periódico que se dedicó a defender la dictadura fue *La Segunda*. Notas como las siguientes dan cuenta de ello: en «No hay tales desaparecidos», publicada el 9 de febrero de 1977, se niega la desaparición del trece miembros del partido comunista; en «Exterminados como ratones», del 24 de julio de 1975, se pretende hacer creer que 119 miembros del MIR fueron asesinados en Argentina por sus propios compañeros de lucha.⁸²

El otro gran medio de comunicación que la dictadura utilizó para legitimar el uso de la violencia contra sus adversarios ideológicos fue la televisión nacional chilena, la cual había sido, desde el golpe de Estado, ocupada por los militares y posteriormente infiltrada por agentes de la Dina. Utilizaron la cobertura televisiva para ocultar y manipular la información sobre los abusos del régimen. En ese sentido, Cristhian Fuenzalida menciona que «para la Dina la televisión era uno más de los campos de batalla contra la subversión. Para ello, organizó purgas al

⁸² Sobre la complicidad con la dictadura de *El Mercurio*, *La Segunda* y *Las Últimas Noticias*, todos ellos propiedad de Agustín Edwards Eastman, Ignacio Agüero realizó en 2008 el documental *El diario de Agustín*, donde muestra la influencia política y social de dichos medios informativos antes y durante el gobierno del régimen militar. El documental sostiene que *El Mercurio*, como todos los demás medios de Edwards, promovieron el golpe de Estado y por ello, durante la dictadura, justificaron todas las violaciones a los derechos humanos. Aunado a ello, Edwards recibía ayuda económica de Estados Unidos durante el gobierno de Allende para descalificar las acciones sociales de la UP. El documental también presenta diferentes entrevistas de miembros cercanos al gobierno militar, como la de Álvaro Puga, asesor de Pinochet, quien manifiesta que matar comunistas era una necesidad biológica en los militares para equilibrar al país y que toda la violencia ejercida contra ellos se quedó «corta».

interior de las estaciones, infiltró agentes y orquestó campañas de desinformación sobre las violaciones de los derechos humanos» (Funzalida, 2006).

Las acciones culturales legitimadoras de la violencia que el régimen militar utilizó estuvieron orientadas, por un lado, a implantar miedo y rechazo al marxismo en el imaginario social, con lo cual se intentaba justificar que la muerte, la tortura, la desaparición y la privación de la libertad de aquellos que simpatizaron con la ideología socialista/comunista era por el bien nacional. Por otro lado, la violencia cultural también intentó voltear la mirada e invisibilizar el dolor, el trauma y la frustración de los familiares de las víctimas, pues ante los reclamos de justicia, las instituciones oficiales ignoraban e intentaban dejar pasar desapercibidas las violaciones a los derechos humanos y civiles. En el caso específico del cine, el abrupto cambio de Chile Films a televisión refleja el control de un sector artístico; paralelamente, también permitió al régimen militar censurar la información, principalmente aquella que delataba los abusos y las violaciones. La violencia cultural contra los artistas y la comunidad civil en general provocó un estado de opacidad donde no se percibía con tanta claridad la violencia estructural utilizada para invisibilizar los delitos; esto permitió al régimen seguir con la violencia directa: asesinatos, desaparición y tortura.

Breve semblanza de la producción fílmica del exilio

Derivado el golpe de Estado y de la violencia contra el gremio cinematográfico un gran número de cineastas chilenos buscó refugio en otros países, primero para salvar su vida e integridad física y en segundo lugar para desarrollarse profesionalmente. En su gran mayoría, desde el exilio realizaron filmes que mostraban su visión del conflicto y de la violencia de la que habían sido testigos y objeto.

Alfonso González Danino menciona que fueron alrededor de cincuenta países a los que los exiliados chilenos emigraron, desde donde mostraron al mundo la cultura chilena y, en los primeros años, el golpe militar como el origen de su exilio (1979, p. 117). La comunidad artística chilena utilizó el exilio como un

espacio desde donde podían manifestar su postura política y crítica de la situación social de su país de manera segura, y al mismo tiempo permitió multiplicar la producción creativa. En tiempos de la dictadura, Héctor Abarzúa señalaba que el exilio tuvo en el arte un efecto difícil de dimensionar con exactitud, pues las implicaciones cuantitativas y cualitativas dentro de la producción creativa de los artistas exiliados formó parte de la «epopeya más grande e importante dentro de la historia de Chile», hasta ese momento (1979, p. 145).

El exilio representó un salvavidas para los perseguidos del régimen y paralelamente un trampolín para las manifestaciones culturales y artísticas de la llamada «generación del golpe de Estado». Un factor importante para que el cine chileno tuviera el impulso necesario fue la solidaridad de los países donde se refugiaron los perseguidos; esto permitió el contacto con nuevos públicos que hasta ese momento no volteaban a ver la cinematografía del país andino con la atención y la frecuencia que se produjo a raíz del exilio.⁸³

El periodo más álgido del llamado «exilio chileno» comprende de 1973 a 1983, pues para 1984 el relajamiento de los controles oficiales permitió el retorno de los exiliados, entre ellos algunos cineastas. En el periodo de exilio los cineastas tuvieron que plantear su labor fílmica en función de las condiciones específicas de cada país al que emigraron, en total se filmaron 178 películas de las cuales 65 fueron ficción, 101 documentales y doce filmes de animación, los principales

⁸³ Jacqueline Mouesca refiere que el exilio produjo en la creación artística chilena una sorprendente robustez, principalmente porque, sumado a las condiciones industriales, culturales y artísticas de los países donde residían los exiliados, estaba presente la necesidad de contar la violencia del régimen (1988, p. 140). La robustez a la que se refiere Mouesca se percibe en diferentes disciplinas artísticas, por ejemplo, en la literatura se publicaron diferentes títulos que abordan la represión de los militares sobre la comunidad artística, entre ellos *El estadio: once de septiembre en el país del Edén* (1974), de Sergio Villegas; *Prisión en Chile* (1975), de Alejandro Witker; *Casa de campo* (1978), de José Donoso, o *Víctor Jara, un canto truncado* (1983), de Joan Jara. La música también sufrió los embates de los militares, pues orillaron a muchos grupos al exilio; en otros casos, como el de Quilapayún o Inti-Illamani, se encontraban fuera de Chile al momento del golpe, pero por su afiliación izquierdista no pudieron regresar. En el terreno de la plástica, pintores, escultores y fotógrafos desde el exilio continuaron realizando su obra, por ejemplo, José Balmes, Gracia Barrios, Nemesio Antúnez, Ricardo Meza, Sergio Castillo; Jorge Treviño, Marcelo Montecinos. El teatro chileno fue otra de las disciplinas que tuvo gran actividad desde el exilio, con agrupaciones como Los Cuatro, en Venezuela; el Teatro Ángel, en Costa Rica, o el Teatro de Resistencia en Francia (Mouesca, 1988, pp. 141-142).

países a los que emigraron fueron Francia, URSS, Canadá, Suecia, Finlandia, Alemania, México y Cuba (Pick, 1984, pp. 15-21).⁸⁴

En el cine chileno del exilio son identificables dos elementos fundamentales en su narrativa: por un lado, la evocación de los acontecimientos vinculados al golpe vivido y, por otro lado, el rescate de la memoria colectiva, elementos que convierten al cine en una forma de resistencia social, artística y cultural. La gran cantidad de películas filmadas, así como la oposición a la dictadura no hubieran sido posibles sin las condiciones favorables que los países receptores ofrecían a los artistas refugiados.⁸⁵

El cine de los exiliados delató ante el mundo lo que desde Chile se callaba y se negaba; al hacerlo también demostró su capacidad de adaptación a nuevas tecnologías y modelos de producción fílmica ajenos a la industria cinematográfica chilena. Con la resiliencia mostrada por los cineastas exiliados, no solo se traspasaron las fronteras físicas que se vieron obligados a cruzar, sino que también se traspasaron las fronteras creativas que enriquecieron técnica y tecnológicamente su discurso cinematográfico, lo cual puede apreciarse en los documentales y ficciones de dicho periodo.

El cine documental sirvió, entre otras cosas, para registrar la vida de los exiliados. Quizá los documentales chilenos de esta época sean las obras fílmicas más promocionadas y reconocidas alrededor del mundo. Filmes como la trilogía

⁸⁴ Uno de los primeros recuentos de la producción fílmica chilena en el exilio lo hace Zuzana Pick, en 1987. En su cronología señala que hasta 1983 fueron 176 filmes; sin embargo, esta no consideró dos cortometrajes documentales de Raúl Ruiz: *Image de sable* (1981) y *Le petit théâtre* (1982), trabajos considerados por Mouesca en la cantidad que establece en *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*.

⁸⁵ Como ejemplo, el caso de Marilú Mallet, quien refiere que a su llegada a Canadá se dio cuenta de que había productores canadienses dispuestos a financiar trabajos fílmicos que abordaran la situación político-social chilena, lo que le permitió filmar *No hay olvido* (1975), primera película realizada por exiliados chilenos en Canadá. Otro caso es el de Miguel Littin, quien afirma que las condiciones para la realización de filmes entre México y Chile eran muy distintas, pues cuando grabó *Actas de Marusia* (1975), tuvo que trabajar con equipos de producción grandes además de enfrentarse y adaptarse a las condiciones laborales de los sindicatos propios de una industria fílmica como la mexicana (Pick, 1987, p. 28). En este mismo sentido, Orlando Lübbert narra su experiencia en Alemania, donde rodó *El paso* (1978). Ahí tuvo que disciplinarse y cambiar sus hábitos y métodos de filmación, pues señala que la industria fílmica alemana exigía métodos de rodaje distintos a los chilenos y en ocasiones se sentía inseguro e incapaz de poder liderar un equipo de trabajo tan ordenado y amplio (Alarcón *et al.*, 1980).

La batalla de Chile, de Patricio Guzmán, es un claro ejemplo de lo relevante de este género.⁸⁶

El género de ficción fue también utilizado durante el exilio. De este podemos distinguir dos características: la primera, al igual que el cine documental, en los primeros años sus principales temas fueron la denuncia de la violencia y las secuelas del conflicto en los exiliados; sin embargo, la diferencia entre el documental y la ficción de los primeros años radica en que el documental solo podía contar con las imágenes de archivo filmadas durante el gobierno de Allende y las capturadas al momento del golpe, mientras que la ficción reconstruía cinematográficamente los testimonios y relatos de los sobrevivientes (Pick, 1987, p. 43). Ejemplo de lo anterior son *Llueve sobre Santiago* (1975), de Helvio Soto, y *Prisioneros desaparecidos* (1979), de Orlando Lübbert, por mencionar algunas. La segunda característica fue que el cine de ficción también recurrió a la literatura latinoamericana para narrar otras historias que mostraran las raíces culturales de sus creadores, como las obras de Littin *El recurso del método* (1978), inspirada en la obra de Alejo Carpentier, y *La viuda de Montiel* (1979), historia retomada del cuento homónimo de Gabriel García Márquez (Pick, 1987, p. 44).

⁸⁶ Patricio Guzmán realizó una segunda trilogía de documentales con el tema de la Dictadura Militar, integrada por: *Nostalgia de la Luz* (2010), *El botón de nácar* (2015), *La cordillera de los sueños* (2019).

CAPÍTULO 2

DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS MICROCONFLICTOS A LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA DIRECTA

En este capítulo se analizarán tres filmes cuya representación del conflicto y de la violencia es distinta tanto en su forma fílmica como en el tipo de violencia y conflicto que representan. El primero es *Diálogos de exiliados* (1974), de Raúl Ruiz; el segundo, *Los transplantados* (1975), de Percy Matas, y el tercero es *Noche sobre Chile* (1977), de Sebastián Alarcón. En el filme de Ruiz se presentan diferentes situaciones conflictivas dentro del grupo de exiliados chilenos en Francia; hace especial énfasis en las diferencias ideológicas, teóricas y prácticas entre simpatizantes de la vía chilena al socialismo. Por otro lado, Matas en su filme pretende ridiculizar la que propone como ideología conservadora e imperialista de la clase política de derecha, específicamente de los militantes del Partido Nacional (PN). Tanto en el filme de Ruiz como en el de Matas predomina la representación de los microconflictos internos de los dos grupos ideológicamente antagónicos; Ruiz representa los dilemas de la UP y Matas hace lo mismo con el PN. Por su parte, Alarcón centra el relato de su película en la violencia explícita en los días inmediatos al golpe de Estado; recrea uno de los centros de tortura y prisión más conocidos del periodo de dictadura, el Estadio Nacional de Chile.

Con el análisis de estos filmes se pretende observar la evolución del conflicto hacia la violencia, a partir de los microconflictos internos en los grupos políticos y sociales que protagonizaron el 11 de septiembre de 1973 en La Moneda. La película de Ruiz es una dura crítica a las diferencias ideológicas del proyecto socialista que encabezó Allende. El filme de Matas, en su afán de ridiculizar a los opositores de Allende, termina siendo una representación de los microconflictos entre los integrantes de una familia simpatizante de la ideología política del PN. La polarización ideológica en la representación fílmica de Matas se transforma en violencia directa contra el otro en la película de Alarcón, pues este director representa la parte más radical del conflicto, en este caso, el exterminio de los simpatizantes de la UP a manos de los militares.

Diálogos de exiliados (1974), de Raúl Ruiz

Raúl Ruiz nació en Puerto Montt en 1941. Desde muy temprana edad comenzó a estudiar teatro y realizó sus primeras obras a los dieciséis años de edad.⁸⁷ En 1964 comenzó a estudiar cine en Argentina. En 1968 filmó su primer largometraje, *Tres tristes tigres*, con el cual ganó el gran premio en el festival de Locarno, en Suiza (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016, p. 12).

Durante el gobierno de la UP, Ruiz fue nombrado consejero cinematográfico del Partido Socialista, periodo en el que realizó ocho filmes:⁸⁸ *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971); *Nadie dijo nada* (1971); *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972); *Los minutereros* (1972); *Abastecimiento* (1973); *Palomilla brava* (1973); *Nueva canción chilena* (1973); *El realismo socialista* (1973), *La expropiación* (1973); *Palomita blanca* (1973-1992).⁸⁹ Tras el golpe de los militares, Ruiz se exilió en Francia donde radicó hasta su muerte en 2011. La filmografía de Ruiz está conformada por más de cien películas, entre cortometrajes, documentales y ficciones (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-i).

Ruiz es el cineasta chileno más destacado de su generación no solo por la producción cinematográfica sino también por sus aportes teóricos, los cuales están asentados en su trilogía *Poética del cine* (2000). En ella manifiesta su concepción sobre el cine, al cual considera un experimento narrativo constante y cuya construcción dramática no se rige por un conflicto central, pues sostiene que el conflicto central, en el cine, es una estructura narrativa impuesta por el mercado cinematográfico hollywoodense al resto del mundo, y niega todo a aquello que no se ajuste a sus parámetros narrativos. Ruiz también señala que la teoría del

⁸⁷ De acuerdo con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, su dedicación al teatro lo llevó a conseguir la beca de la Fundación Rockefeller y escribió cien obras de teatro antes de cumplir veintidós años (2016, p. 12).

⁸⁸ Sobre el cine que se hacía en Chile durante el gobierno de la UP, Ruiz menciona que había dos tipos de películas militantes: «había cine directamente militante y que no pasaba por las salas, sino que iba directo a lo que se llamaba los “frentes de masas”. Y otro tipo de cine que era de promoción a los valores del socialismo, y que era el que defendía el Partido Comunista» (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-d).

⁸⁹ *La expropiación* y *Palomita blanca* son filmes que fueron grabados en Chile, pero tras el golpe de Estado fueron terminados en Francia.

conflicto central es un modelo narrativo industrial que está construido por un sistema de tres actos: elección, decisión y confrontación (Edu, 2016).

Sobre lo anterior, Ruiz (2000) plantea el siguiente cuestionamiento: ¿por qué a una trama narrativa le haría, a toda costa, tener un conflicto central como columna vertebral? (p 19). Para Ruiz, la respuesta a su propio cuestionamiento es afirmar que en una trama cinematográfica pueden existir escenas desprovistas de confrontación e incluso escenas que interrumpan los sucesos en serie, en las que tiene cabida la representación de sucesos o acciones que no llegan a un final o a ninguna parte, pero que pueden ser sucesos emotivos y significativos para el espectador (2000, pp. 19-20).⁹⁰

La postura de Ruiz contra el conflicto central se manifiesta desde sus primeras películas de ficción, especialmente en *Tres tristes tigres* (1968), en la que presenta una serie de sucesos que no llegan a ningún desenlace, pues los personajes parecieran deambular por diferentes situaciones aisladas, pero cotidianas en la vida de un chileno de clase media. Otra de las primeras películas de Ruiz donde se aleja de la estructura narrativa de tres actos es *Diálogos de exilados* (1975), primer filme que rodó en el exilio. En este no existe un protagonista individual, sino que presenta, de manera crítica y satírica, situaciones que, según él, los exiliados chilenos pasaban en Francia, aunque aclara que el mensaje de la película no fue lo suficientemente claro como él pretendía que fuese y terminó por ser una película despreciada por los propios exiliados:

Esa película es realmente un malentendido, pues fue hecha con la mejor buena fe para ayudar a los exiliados; me quedé muy sorprendido cuando los teólogos demostraron que no correspondía, siendo que para ellos era una excelente oportunidad de encontrar todos los errores posibles. Yo estaba convencido de que era una película militante, un llamado a la unidad, una especie de previsión de todos los errores que podrían cometerse y que tendríamos que evitar [...] La película fue hecha cinco meses después del golpe de una manera prospectiva,

⁹⁰ El primer postulado que Ruiz señala de la teoría del conflicto central es que «una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo tenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor del conflicto central» (Ruiz, 2000, p. 19).

diciendo: esto es lo que podría pasar, hasta ese momento nada de eso había ocurrido. No era por el gusto de ser profeta, era justamente por hacer una película militante, de acción política. (Ruiz, 1983, p. 195)

La estructura narrativa de *Diálogos de exiliados* consta de diferentes escenas de sucesos que vive un grupo de exiliados chilenos. En algunas muestra las diferencias ideológicas entre ellos, y en otras, a manera de crítica, representa la cerrazón de los socialistas por adaptarse a una nueva forma de vida social y política diferente a la que tenían en el Chile con el gobierno de la UP, pues estos, según la película, trasladaban las prácticas de lo que llamaban socialismo a la chilena a un país capitalista. Sin bien la película en su tiempo no fue recibida por los exiliados como Ruiz lo deseaba, esta termina siendo, con el paso del tiempo, un planteamiento crítico desde el interior de los exiliados que simpatizaban con la UP, pues representa la forma de pensar y de actuar de los violentados por el régimen militar, lo que da como resultado un panorama del conflicto desde la parte derrotada.

Planteamiento del conflicto en el filme

En las diferentes escenas de *Diálogos de exiliados* se distinguen dos temas constantes que son el hilo conductor de la película y paralelamente representan de forma irónica los paradigmas del socialismo «con sabor a empanadas y vino tinto»; incluso esta definición hecha por el propio Allende sobre la vía chilena al socialismo es representada con elementos visuales explícitos en algunas escenas.⁹¹

⁹¹ Allende dio esta definición en público en un discurso pronunciado el 14 de abril de 1970: «Soñamos con una sociedad distinta y queremos luchar por ella, aprovechándonos de la experiencia histórica, pero sin ser imitadores y sin ser repetidores de procesos que en otras latitudes tuvieron el contenido de una realidad para su propia realidad. Alguna vez lo dije vulgarmente y lo repito aquí con perdón de ustedes, dije que la revolución cubana se hizo con gusto a azúcar y sabor a ron; la revolución chilena la haremos con gusto a vino tinto y sabor a empanada de horno» (Allende, 1970).

Figura 1. Representación visual del socialismo a la chilena de Allende



Fuente: fotogramas extraídos de Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.

Uno de los temas que la película representa sobre el conflicto chileno es el adoctrinamiento socialista para aquellos que no simpatizaban con la ideología de la UP. Para ello, Ruiz utiliza a Fabián Luna, personaje de la película que es enviado por la Junta Militar a Francia para divulgar los logros del gobierno militar a través de la música.⁹² Fabián es secuestrado por un grupo de exiliados para adoctrinarlo en el socialismo a la chilena.

⁹² El personaje de Fabián Luna también representa los intentos de la Junta Militar por legitimar sus acciones en contra del gobierno derrocado y de sus seguidores ideológicos, pues como lo señalan Loreto López, Caterine Galaz e Isabel Piper la dictadura, inmediatamente a la posesión del poder, «comenzó a construir y promover una memoria que, desde entonces, justificaría su acción política. En ella la, UP y Salvador Allende ocuparían el lugar reservado al origen de todos los males que habían sido remediados gracias al golpe de Estado. Esta es la memoria que ha sido descriptiva con un sentido de memoria como salvación, donde el gobierno de Allende se recuerda como una pesadilla que dirigió a la sociedad al desastre, rescatada gracias a la acción heroica y patriótica de las Fuerzas Armadas que habrían puesto fin a mil días de angustia» (Austin Henry *et al.*, 2020, p. 31).

El otro tema son las diferencias ideológicas entre los simpatizantes de la vía chilena al socialismo que, entre otras cosas —según la película—, acentúan la falta de unidad entre los exiliados chilenos. En este sentido, Ruiz, de manera irónica, representa las diferentes prácticas absurdas que los simpatizantes de la UP se negaban a dejar, por ejemplo, las reuniones en asamblea de los exiliados para atender necesidades personales más que para buscar beneficios y estrategias grupales para afrontar una nueva realidad.⁹³ Con estos temas, Ruiz brinda un panorama del conflicto desde las entrañas de la ideología socialista de los exiliados.⁹⁴

Ruiz entrelaza a lo largo del filme los temas anteriormente señalados mediante diferentes recursos audiovisuales de la puesta en cuadro, de la puesta en escena y de la puesta en serie. Representa situaciones donde la acción principal de los personajes es dialogar, en clara concordancia, con el título de la película. Los diálogos de los personajes en esta película visibilizan el conflicto; sin embargo, Ruiz coloca elementos visuales dentro de las escenas que refuerzan el discurso verbal que los personajes plantean en la película.

Puesta en cuadro: planos utilizados

Ruiz utiliza en esta película el plano cerrado y plano medio para encuadrar las escenas. El plano cerrado lo utiliza la mayoría de las veces para las conversaciones que tienen los personajes, especialmente cuando los simpatizantes de la UP persuaden la afinidad política de Fabián Luna, el

⁹³ De las diferencias ideológicas entre los integrantes de la UP, Lionel Glauser, político chileno que militó en el PCCH y en el MAPU, escribió desde el exilio: «Vamos parando el Chamuco, para cantar mano a mano» (1977), texto en el que atribuye a las disputas ideológicas entre reformistas y revolucionarios, al interior de la UP, la falta de acuerdos y políticas que beneficiaran a su base social: los obreros. También afirma que estas diferencias persistían entre los exiliados, pues se culpaban unos a otros del fracaso de la vía chilena al socialismo: «hasta ahora los análisis y la autocríticas de la izquierda chilena, tanto de la autodenominada revolucionaria como de la llamada reformista, han consistido pura y simplemente en echarle a los demás —cuando no al empedrado— la culpa de la derrota (Austin Henry *et al.*, 2020, p. 395).

⁹⁴ El propio Ruiz señala que *Diálogos de exiliados* no es la primera película suya donde cuestiona y critica las prácticas y actitudes de los simpatizantes de la vía chilena al socialismo y afirma que «no es que yo me haya vuelto crítico de repente. *El realismo socialista* y *La expropiación* habían dejado un despelote muy grande en el Chile de antes. Eso lo llevo yo hace tiempo» (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-b).

secuestrado. La intención de Ruiz con este tipo de encuadre es centrar la atención de lo que dicen, cómo lo dicen y quién lo dice, pues a cuadro solo aparecen dos personajes: uno socialista y Fabián Luna; el personaje socialista siempre colocado al lado izquierdo de Luna. En este tipo de plano, Ruiz no mueve la cámara, la deja fija en un punto medio entre los dos personajes que dialogan.

Figura 2. Socialistas persuadiendo a Fabián Luna, simpatizante de la Junta Militar



Fuente: fotogramas extraídos de Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.

Por otro lado, utiliza el plano medio para la representación de las asambleas grupales, donde aparecen a cuadro diversos personajes que manifiestan sus puntos de vista. En este caso, Ruiz mueve la cámara de derecha a izquierda dependiendo del personaje que tome la palabra, por ejemplo, la escena donde Fabián Luna es sometido al escrutinio de los demás exiliados que deciden su expulsión del alojamiento donde vivían.

Figura 3. Asambleas entre los exiliados, una práctica que se rehusaban a abandonar



Fuente: fotogramas extraídos de Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.

En la película también se puede apreciar un par de planos generales de París. Su inclusión es una referencia a los sitios de acogida para los exiliados y al mismo tiempo brindan un contexto espacial de los lugares donde se desarrollan las acciones de los personajes. Cuando Ruiz utiliza los planos generales en esta película los acompaña recurrentemente de un movimiento óptico de la cámara, es decir que el lente angular hace un *zoom* hacia algún edificio de la ciudad, para indicar que en ese edificio o departamento tienen lugar las acciones de los personajes.

Puesta en escena: decorado, diálogos, vestuario y banda sonora

Tanto la cámara fija como los movimientos que Ruiz decide hacer tienen como función acentuar las acciones de los personajes o mostrar el contexto donde se desarrolla la acción, pues existen elementos que aluden a la vía chilena al socialismo y al posicionamiento del director al respecto.⁹⁵ Por ello, la puesta en escena tiene un papel relevante en la representación del conflicto y la violencia en

⁹⁵ Sobre los elementos que aparecen en una escena cinematográfica, Ruiz comenta que son parte de las «presunciones» teóricas de un director sobre cómo debe hacerse una escena (Garcés, 2019).

Diálogos de exiliados, en la cual, desde la posición, el encuadre y el movimiento de la cámara, Ruiz acentúa elementos que ayudan a analizar y entender la película desde su lenguaje cinematográfico y reinterpretarla desde la teoría de Galtung.

En las escenas que muestran los lugares donde los exiliados vivían o donde se reunían, se distinguen carteles con el rostro de Salvador Allende y de Víctor Jara, y otros que prueban la lucha de clases y enaltecen al proletariado, considerado como poder popular por la vía chilena al socialismo.⁹⁶ Estos carteles aparecen en segundo plano casi siempre detrás de los personajes que conversan sobre diferentes temas. El foco de la cámara los muestra nítidamente para crear una relación entre la acción de los personajes y el decorado, como en las escenas donde la cámara encuadra el decorado con símbolos socialista cuando Fabián Luna convive con los exiliados y estos están adoctrinándolo en la ideología socialista. El decorado con simbología socialista es un elemento que refuerza la acción para mostrarle a Fabián Luna los principios y causas de lucha de los exiliados por el régimen.⁹⁷

⁹⁶ Los trabajadores dentro de la vía chilena al socialismo, dice Sandra Castillo, fueron el principal activo político, económico y social, pues a través de la Central Única de trabajadores (CUT) el gobierno de la UP empoderaba al proletariado, con el fin de incrementar la producción y la calidad de las empresas y con ello contribuía a la economía del país. Esta autora sostiene que el empoderamiento de los trabajadores, en especial de los que pertenecían a la CUT, era tal que incluso supieron reaccionar eficientemente a pesar de la propia desorganización de la Central ante las primeras movilizaciones de los llamados paros patronales de octubre de 1972 (Austin Henry *et al.*, 2020, pp. 221-235).

⁹⁷ Se recomienda ver la *master class* impartida por Ruiz en el Festival de Cine de Lisboa y Estoril de 2007, en la que explica la importancia de los elementos que integran una escena fílmica en el mensaje que el director pretende transmitir (LEFFEST, 2020). De igual manera, se recomienda ver la entrevista realizada a Ruiz por Cristian Warnken en 1998. En ella se explica la importancia narrativa de los elementos que aparecen dentro del encuadre de la cámara (Garcés, 2019).

Figura 4. Decorado que refuerza el adoctrinamiento al simpatizante de la Junta Militar



Fuente: fotogramas extraídos de Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.

La acción predominante de los personajes en las escenas de esta película es la conversación entre ellos. En los diálogos, Ruiz describe su visión del exilio mismo y al mismo tiempo su posicionamiento crítico y sarcástico sobre la ideología socialista de la cual también él era militante en aquella época. Los personajes manifiestan su apoyo, sus diferencias y su perspectiva de la situación en la que se encuentran a través de los diálogos. En ocasiones son críticos de los sucesos al interior de la izquierda que condujeron al fracaso de la vía chilena al socialismo; en otras, los diálogos son una referencia a la violenta reacción de los opositores con Allende que culminó en el golpe del 11 de septiembre de 1973. Un ejemplo es la conversación, en la tercera escena, entre un exiliado, que aparentemente pertenecía a la clase política, y un diplomático francés:

Diplomático francés: Lo que le sucedió a Allende es espantoso. Yo tengo muchos amigos allá [en Chile], intelectuales, industriales, en fin. Es el único país en que el presidente tenía una gran cultura francesa. Yo conocí al presidente en el 59. Entonces presentí que pasaría algo; todo estaba muy tranquilo, pero...

[interrumpe el sonido del teléfono y termina la escena]. (Ruiz, 1975)

Otra manera de acentuar la importancia que tienen los diálogos es por su duración, ya sea escenas donde intervienen varios personajes o donde solo aparecen a cuadro dos personajes. Los diálogos son prolongados, como en la escena once, en la que diferentes exiliados platican, en momentos distintos, con Fabián Luna, con el objetivo de hacerlo dudar respecto al gobierno militar y paralelamente concientizarlo sobre la lucha obrera en Chile. Le exponen que él mismo es un empleado explotado por sus promotores musicales, lo que lo convierte en una especie de obrero musical, y por ende debe hacer suya la lucha contra el capitalismo que lo explota.⁹⁸

Exiliado: ¿Cómo ve la situación?

Fabián Luna: En Chile muy bien, realmente ha cambiado mucho. No es lo mismo que antes, ahora existe contento en la gente. La gente está tranquila, ya no pelea como antes, porque hubo antes un tiempo en que se discutía todo el día, se la pasaban discutiendo, sobre todo la cuestión política, especialmente. Ahora no, ahora la gente está en paz, está en tranquilidad, se ve contenta. Por ejemplo, el otro día, todavía hay manifestaciones; claro, la gente tiene que protestar por algo, siempre hay algo por qué protestar. Había una manifestación cuando iba saliendo de la calle, venía un grupo de gente. No parecía manifestación porque no era con gritos ni muros ni rayando las murallas, nada de eso. Era algo original, simpática; venían diciendo cosas despacio, como en susurro.⁹⁹

⁹⁸ El personaje de Fabián Luna representa en sí mismo la crítica de Ruiz hacia las personas que apoyaban a los militares, pues los representa como ingenuos y banales.

⁹⁹ Esta parte del diálogo de Fabián Luna hace referencia explícita al discurso que la Junta Militar, una vez en el poder, utilizó y difundió fervientemente para justificar su violenta intervención en lo que ellos consideraban un deber patriótico y heroico para salvar a Chile del mal comunista; así lo dejaron manifestado en su Acta de Constitución el 11 de septiembre de 1973: «Esta Junta asume el mando Supremo de la Nación con el patriótico compromiso de restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantada, conscientes de que esta es la única forma de ser fieles a nuestras tradiciones, al legado que los Padres de la Patria nos dejaron y que la Historia de Chile nos impone, y de permitir que la evolución y el progreso del país se encaucen vigorosamente por

Exiliado: ¿Cómo está la cosa económica, la plata?, ¿se gana buena plata?

Fabián Luna: Se gana plata. Está realmente bien...

Exiliado: Estoy un poco perdido en el valor de la plata chilena, por ejemplo, ¿cuánto ganaste en tu última actuación?

Fabián Luna: fue una gira que hicimos, fuimos a Perú, hasta Guayaquil...

Exiliado: Pero ¿cuánto fue lo que ganaste?

Fabián Luna: 200 dólares más o menos.

Exiliado: ¿Y tu porcentaje de cuánto es?, ¿cuánto es el total de la recaudación?

Fabián Luna: Se hizo un contrato de 10 mil [dólares].

Exiliado: ¡Es muy poco, pho!

Fabián Luna: Para mí es bastante, porque yo hago mi cartel, canto...

Exiliado: El porcentaje de ganancia para el empresario es alto.

Fabián Luna: Claro, el empresario gana plata, pero tiene la publicidad.

Exilado: 500 dólares.

Fabián Luna: Los viáticos, los viajes.

Exiliado: 300...

Fabián Luna: Tiene que ocuparse de un par de cosas más...

Exiliado: Son 100 mil dolores en total y te paga 200.

Fabián Luna: Un poco más... sí me paga poco, él gana plata, pero yo hago mi carrera, a mí me interesa cantar.¹⁰⁰ (Ruiz, 1975)

Después de esta conversación, la escena continua con diferentes personajes. En distintos tiempos, entran a dialogar con Fabián Luna. Antes de dialogar con el secuestrado, los personajes abren y cierran puertas o ventanas; la cámara sigue esta acción con movimientos horizontales, para crear un dinamismo escénico y, al mismo tiempo, una metáfora visual respecto a la apertura de la conciencia de Fabián Luna, pues cuando los exiliados terminan de hacer el acto

los caminos que la dinámica de los tiempos actuales exigen a Chile en el concierto de la Comunidad Internacional de que forma parte» (Junta Militar, 1973).

¹⁰⁰ El perfil de músico ingenuo y caricaturesco de Fabián Luna, hace recordar al cantante y comediante Bigote Arrochet y su interpretación de la canción «Libre», de Nino Bravo, que los simpatizantes de Pinochet utilizaban en aquella época como himno de victoria ante el comunismo, y que fuera interpretada por el propio Bigote Arrochet frente a Pinochet en el Festival de Viña del Mar de 1974, es decir, un año antes de que Ruiz realizara *Diálogos de exiliados*. (El sol de Iquique, 2023).

coreográfico de abrir y cerrar las puerta y las ventanas, la cámara vuelve a encuadrar fijamente a Fabián Luna, quien comienza a darse cuenta de la explotación laboral que ejercen sobre él los promotores musicales y comienza a asumir una actitud de protesta y de inconformidad hacia sus contratistas, es decir una actitud afín a la lucha proletaria.

Exiliado 2: ¿Cómo va?

Fabián Luna: ¡Putá, que lo cagan a uno!

Exiliado 2: ¿Por qué?

Fabián Luna: Porque uno es el que trabaja, uno es el que realmente aparece, uno es el que lo conoce todo el mundo y resulta que los empresarios son los que más plata ganan, un porcentaje más grande... ¿No son un concha de su madre? Si se sacan 20, 30, 40 veces más de lo que uno gana.

Exiliado 2: ¿No?

Fabián Luna: Uno puede ir perfectamente con la gente y decirle yo soy Fabián Luna. Todo el mundo me conoce; al empresario nadie lo conoce. Hacer uno mismo las gestiones, ganar un poco más de plata. Uno puede tener sus propias ideas de lo que se puede hacer, por ejemplo, yo vine aquí a Francia a cantar la verdad sobre Chile, pero uno puede cantar otras verdades, uno puede decir otras cosas. Llama a la junta, le propone la idea, le dan algo de plata.... Por ejemplo, yo podría poner mi sello propio y dejar de depender del empresario.... (Ruiz, 1975)

Una de las críticas explícitas a la vía chilena al socialismo es representada en la escena diecisiete: un exiliado perteneciente a la clase obrera reprocha la falta de cordialidad y amabilidad a otro exiliado perteneciente a la clase intelectual, pues el intelectual frente a una voluntaria francesa que ayuda a los exiliados a aprender francés dice: «Hola camaradas, aún con las lecciones de francés, se va a ser pino con ustedes la bejuca esta [refiriéndose a la voluntaria]. ¿Por qué no mejor le cobran ustedes por la educación política que están dando». A raíz de este comentario comienza una serie de reclamos hacia el intelectual, quien

abruptamente cambia de tema y comienza a hablar con otro exiliado sobre el libro de Erving Goffman *La presentación de la persona en la vida cotidiana*,¹⁰¹ esto ocasiona que el obrero se retire. A la escena llega otro exiliado que reprende verbalmente las acciones de los intelectuales.¹⁰²

Exiliado: [con camisa azul] Recién el camarada se paró porque no entendió ni jota de lo que están diciendo. Ustedes parece que nunca respetan a los compañeros que tienen a su lado, que no tiene coeficiente intelectual como el que creen tener ustedes. Ustedes la cagan. Entonces esta cuestión hay que tenerla bien clara, hay que cortarla, hay que congeniar con todos, camaradas. Yo creo que más envidia es de ustedes, porque como el camarada es obrero y tiene trabajo acá, ustedes no lo han podido conseguir, por eso en esa forma lo atacan. Siempre hacen el mismo juego de palabras. (Ruiz, 1975)

La película de Ruiz también representa diferentes formas de proceder de los exiliados ante las carencias y las demandas de apoyo a las organizaciones civiles de asistencia humanitaria. La película representa exiliados que buscaban por la vía política y diplomática mejores condiciones de vida, mientras que otros protestaban con huelgas de hambre. También representa exiliados que no sabían qué hacer o querían aprovecharse de la situación para beneficiarse

¹⁰¹ El libro que este personaje menciona refuerza su comentario sobre que los franceses estaban aprendiendo la ideología política chilena, por lo que debieran pagarles a los exiliados. Goffman (2002) en su libro hace un planteamiento sociológico sobre la forma de interactuar de los individuos; específicamente señala que «cuando un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común obtener información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen» (p. 11).

¹⁰² En este sentido, Lionel Glauser critica los bloques ideológicos que integraban la UP, la cual, según él, se dividía en dos grandes bloques: los reformistas y los revolucionarios, quienes, dice, nunca supieron ponerse de acuerdo entre sí, y afirma lo siguiente: «La línea revolucionaria que, en nuestra imaginación, le habría disputado la hegemonía a la reformista, no fue más que la crítica al reformismo. Y como mera crítica dependió siempre de aquello que criticaba; fue solo su interpretación. Dicho en pocas palabras, nuestra pretendida Izquierda Revolucionaria fue en los hechos, solo la izquierda de la izquierda de esa misma izquierda cuya derecha era el reformismo. De allí que, en los momentos del golpe, no haya podido jugar ningún papel diferente al del reformismo. Y que la derrota de éste haya sido también la suya» (Austin Henry *et al.*, 2020, p. 406).

económicamente,¹⁰³ como sucede en la escena veinticuatro, en la cual dos exiliados discuten sobre las formas de protesta y de proceder.

Exiliado diplomático: El problema de tu huelga de hambre, yo entiendo tus razones, pero no comparto tu táctica. No estoy de acuerdo en que sea la forma de hacerlo. A esta gente hay que tomarla por lo que son no hay que pedirle peras al olmo, están haciendo todo lo posible por ayudarnos, entonces no les pongamos más dificultades, no les hagamos problemas. (Ruiz, 1975)

El color del vestuario de los personajes manifiesta su postura política e ideológica afín al comunismo y al socialismo.¹⁰⁴ La ropa que utilizan los personajes en algunas escenas de esta película representan los colores de la bandera de la UP, el rojo y el azul. Especialmente esta vestimenta es utilizada en la película por los personajes de la clase obrera exiliada, mientras que los personajes que representan a la clase política de la vía chilena visten trajes negros. El personaje de Fabián Luna también viste de traje, pero el color de su vestimenta es de color café, por lo que se distingue entre los exiliados.

¹⁰³ Ruiz dijo en 1988 que con esta película quiso resaltar la facultad que tienen los chilenos de reírse de lo que hacen o de las cosas que les están pasando por duras que parezcan. De igual manera, declaró que el resultado de la película fue «explosivo» pues «atentaba contra la imagen que los exiliados querían darse» (Garcés, 2019).

¹⁰⁴ Wolf Paul menciona en *Rojo al verde* que una ideología política se puede transmitir a través de los colores. Afirma que «el simbolismo político cristaliza en una nomenclatura heráldica de los colores. Las metáforas políticas de esta nomenclatura colorística se traducen en concepciones o visiones del mundo y filosofías prácticas. El vocabulario de los colores político-ideológicos es el medio para una comunicación social, que sirve para formar una conciencia colectiva, o sea una socialización política, que moviliza y disciplina las masas, sirviendo de instrumento al poder político» (2000, p. 343). De igual manera, este autor establece que el color rojo tradicionalmente se ha asociado al comunismo y afirma lo siguiente: «Los comunistas del siglo XIX se consideraron los herederos auténticos del “rojo” de la tricolor, por una simple razón: pensaban que la Revolución Liberal quedó, por meramente formal, inacabada, parada a medio camino, y que debería ser llevada a cabo en una lucha continua hasta lograr una revolución social radical. Para ellos, únicamente la revolución social aboliría las diferencias de clase y realizaría la emancipación de la clase obrera a escala internacional» (2000, pp. 345-346). En este mismo sentido, la Constitución soviética de 1936 señala en su artículo 144 que «La bandera de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas la forma un lienzo rojo, que ostenta en el ángulo superior, cerca de la asta, una hoz y un martillo dorados y, sobre ellos, una estrella roja de cinco puntas bordeada de un cerco dorado».

Figura 5. Predominan los colores rojos entre los exilados aludiendo a los colores de la UP



Fuente: fotogramas extraídos de Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.

En la banda sonora de esta película predominan las voces de los personajes y los sonidos ambientales de la ciudad; sin embargo, Ruiz también incorpora en sonido *over* la voz de un narrador. Específicamente, son cuatro escenas en las que este recurso sonoro es utilizado como introducción para explicar ciertas acciones de los personajes en la escena. Paralelamente, poseen una fuerte carga de elementos que muestra las formas de pensar y de actuar de los simpatizantes de la vía chilena al socialismo y refleja con ello el conflicto ideológico tanto al interior de los grupos de izquierda como con todos aquellos grupos sociales externos que no coincidían en la ideología socialista y comunista.

En la escena número seis, la voz del narrador aparece por primera vez en la película; su intervención es para explicar el rapto de Fabián Luna, pero también es una analogía de la revolución social por medios democráticos que la vía chilena al socialismo pregonaba o lo que también llamaban la vía pacífica al socialismo.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Allende en su discurso dirigido al Congreso de Chile el 21 de mayo de 1971 definió la vía chilena al socialismo de la siguiente manera:

Voz *over*: Frente a la venida de Fabián Luna al Olimpia hay tres posiciones: la de los duros que quieren sacarle la cresta inmediatamente, para decirlo de forma breve;¹⁰⁶ la segunda posición que consiste en un rapto a la chilena. No se trata de un asalto armado, se trata de invitarlo a comer, a tomar, a tratar de hacer que llegue tarde y que, finalmente, no pueda cantar. La tercera es una parte de la segunda; consiste en aprovecharse del rapto para hablar con él, explicarle la situación y así convertirlo a posiciones más correctas. (Ruiz, 1975)

En la escena dieciocho, la voz *over* del narrador plantea una reflexión sobre las formas de participación ciudadana que los exiliados tenían en Chile durante los días del gobierno de la UP, las cuales, dadas las circunstancias de exilio, ya no tenían razón de ser, pero se oponían a dejar. Con esto, Ruiz plantea la dificultad de los exiliados por adaptarse a un mundo nuevo donde su idilio con la vía chilena al socialismo no era más que un recuerdo nostálgico, y el afán de replicar sus prácticas sociales, una extraña necesidad.¹⁰⁷

Las circunstancias de Rusia en el año 1917 y de Chile en el presente son muy distintas. Sin embargo, el desafío histórico es semejante. La Rusia del año 17 tomó las decisiones que más afectaron a la historia contemporánea. Allí se llegó a pensar que la Europa atrasada podría encontrarse delante de la Europa avanzada, que la primera revolución socialista no se daría, necesariamente, en las entrañas de las potencias industriales. Allí se aceptó el reto y se edificó una de las formas de construcción de la sociedad socialista que es la dictadura del proletariado.

Hoy nadie duda que, por esta vía, naciones con gran masa de población pueden, en periodos relativamente breves, romper con el atraso y ponerse a la altura de la civilización de nuestro tiempo. Los ejemplos de la URSS y de la República Popular China son elocuentes por sí mismos.

Como Rusia, entonces, Chile se encuentra ante la necesidad de iniciar una manera nueva de construir la sociedad socialista: la vía revolucionaria nuestra, la vía pluralista, anticipada por los clásicos del marxismo, pero jamás antes concretada. Los pensadores sociales han supuesto que los primeros en recorrerla serían naciones más desarrolladas, probablemente Italia y Francia, con sus poderosos partidos obreros de definición marxista.

Sin embargo, una vez más, la historia permite romper con el pasado y construir un nuevo modelo de sociedad, no solo donde teóricamente era más previsible, sino donde se crearon condiciones concretas más favorables para su logro. Chile es hoy la primera nación de la Tierra llamada a conformar el segundo modelo de transición a la sociedad socialista. (Allende, 1998, pp. 28-29)

¹⁰⁶ En Chile el término *sacarle la cresta* se refiere a darle una golpiza a alguien.

¹⁰⁷ En las escenas trece y catorce también participa la voz *over*. La escena trece describe cómo algunos exiliados anteponían sus necesidades personales antes que las grupales: «Voz *over*: muchos compañeros aprovechándose de la solidaridad generada por la situación, están pidiendo cosas que en verdad no están destinadas a la asistencia misma, sino a resolver problemas personales, entonces se crea una confusión». Mientras que en la escena catorce solo hace

Voz over: En el exilio, los exiliados se siguen comportando como si estuvieran en Chile. Ante cualquier problema cotidiano recurren a los mecanismos de participación y de democracia directa, de asamblea que solo tenían sentido dentro del proceso chileno, y esto con todos sus vicios y virtudes manifiestas. (Ruiz, 1975)

Puesta en serie

Ruiz utiliza la puesta en serie como yuxtaposición de diferentes escenas que muestran los conflictos de los exiliados en Francia, pero que no tienen como objetivo desarrollar una trama lineal y un protagonista único. Esta forma de montar la película es acorde a lo que este director chileno señala en su teoría del conflicto central, es decir, que una película puede articular varios temas, pasa de uno a otro abruptamente y va en contra de la continuidad narrativa industrial de tres actos (Ruiz, 2007).¹⁰⁸ En este caso, Ruiz entrelaza el secuestro a la chilena de Fabián Luna, las diferencias ideológicas entre los exiliados y las reuniones en asamblea con las dificultades de adaptación frente a un nuevo estilo de vida, lejos de su país.

En el entramado de escenas que Ruiz plantea se distinguen dos historias con un principio y una resolución: la del secuestro de Fabián Luna y la del exiliado obrero que hace una huelga de hambre para conseguir su licencia de trabajo francesa. El desenlace en ambas historias es la partida del personaje protagónico hacia algún lugar incierto; en el caso de Fabián Luna, su liberación es determinada en una asamblea que concluye que este no ha comprendido la ideología

referencia a las actitudes de Fabián Luna dentro de la residencia de los exilados: «Voz over: durante el tiempo que Fabián Luna vivió con los exiliados, insistía en cantarles a los niños a los enfermos, a las viejas y a los cesantes».

¹⁰⁸ La discontinuidad en la puesta en serie de *Diálogos de exilados* es un claro ejemplo de cómo Ruiz realizó la mayoría de sus películas basándose en la teoría del conflicto central, en las que cambia de una escena a otra, de un tema a otro o, como él afirmaba, creaba una poética de la imagen: «dejar las tomas demasiado largas o cortarlas de sopetón, poner sonidos que no deberían estar, cortarlos súbitamente, y todo eso sirve para decir: ese sonido lo escuché o no lo escuché. Tú te instalas en una toma y de repente se corta abruptamente y pasa otra, lo que hace pensar que estás en dos películas distintas; se crea una especie de polifonía de imágenes» (Chacon, 2012).

socialista, por lo que determinan su expulsión del refugio, es decir, fracasaron en su intento de adoctrinar a un simpatizante ingenuo de la Junta Militar —lo que también significa el fracaso de la vía chilena al socialismo—. En el caso del obrero que consigue su licencia de trabajo, este sale del alojamiento después de ser felicitado por el logro obtenido. Su partida sin rumbo es la escena final de la película.

Figura 6. Tanto Fabián Luna como el obrero exiliado salen del refugio



Fuente: fotogramas extraídos de Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.

Ruiz también utiliza el montaje en esta película para contraponer diferentes planteamientos de un mismo tema, como la yuxtaposición entre la escena veintitrés y la veinticuatro, en las cuales representa algunas diferencias ideológicas entre los simpatizantes de la vía chilena al socialismo. En la escena veintitrés, filmada en un espacio abierto, un grupo de los exiliados comenta los beneficios de la infraestructura vial parisina y la compara con los proyectos de distribución vial de Chile.¹⁰⁹ Mientras se escuchan las voces de los exiliados, la cámara se mueve en forma horizontal y enfoca a otro grupo de chilenos que,

¹⁰⁹ El crítico de cine Christian Ramírez dice que esta escena en «Chile suena casi a chiste amargo: los personajes están hablando de la nueva circunvalación de carreteras que rodea a París —esa que, en cierto modo, inspiró al Jacques Tati que filmó *Traffic*, en el 70—, pero se lamentan que Chile nunca tendrá una. Lo insólito es que, viéndola desde el presente, el lamento es por la futura circunvalación Américo Vespucio, al final terminada en plena dictadura; muy celebrada en su época, pero que hoy se ha vuelto tan insuficiente para Santiago como las viejas avenidas por las que estos exiliados añoraban (Pinto *et al.*, 2021).

derivado de las diferencias personales e ideológicas, en segundo plano se golpean entre sí. La escena se corta abruptamente y pasa a la siguiente. En la escena veinticuatro, la acción de los personajes se desarrolla en un lugar cerrado; en ella los personajes representan una discusión sobre las formas de protestar ante la falta de trabajo para ellos en Francia. El obrero exiliado protesta mediante una huelga de hambre, mientras el político exiliado trata de convencerlo que la vía correcta para conseguir trabajo es la vía diplomática. Con la yuxtaposición de estas escenas, Ruiz muestra las distintas formas de actuar y de pensar de los simpatizantes del socialismo *a la chilena*.¹¹⁰

Figura 7. Dos representaciones distintas de las diferencias ideológicas entre los exiliados



Fuente: fotogramas extraídos de Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.

¹¹⁰ Este planteamiento de Ruiz recuerda el dilema imperante entre los seguidores de la UP: reforma o revolución, dilema que, incluso una vez derrocado el gobierno allendista, desde el exilio, los simpatizantes de la UP se reprochan entre sí. Al respecto, Glauser menciona que «para unos fueron los perversos ultraizquierdistas que, agitando en exceso a las masas, asustaron a los sectores medios, lanzándolos así en brazos del fascismo, aislando a la clase obrera y provocando un vuelco a la derecha de los anteriormente “profesionistas” y “apolíticas” fuerzas armadas. Para otros fue la estupidez inconmensurable de la clase obrera que se dejó llevar por una dirección reformista y revisionista en vez de hacerle caso a los lúcidos consejos de ellos —los revolucionarios y marxistas leninistas— que, si hubiesen seguido, habrían producido la victoria» (Austin Henry *et al.*, 2020, p. 395).

Identificación del tipo de conflicto en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung

En *Diálogos de exiliados* se hacen visibles los microconflictos entre los simpatizantes de la vía chilena al socialismo, especialmente el concepto de dilema de la teoría de formación de conflictos galtungiana. El concepto de dilema que propone Galtung menciona que un individuo o un grupo persigue dos fines incompatibles entre sí. Galtung afirma que este puede ser autodestructivo para la persona o para el grupo social (2003b, p. 107).¹¹¹ Ruiz divide a los exiliados en agrupaciones en las que se muestran las diversas actitudes y acciones de los grupos políticos e ideológicos que integraban la UP, lo que da una perspectiva crítica del proceso socialista de Allende.¹¹²

Los microconflictos al interior del grupo de exiliados son visibles en los temas que Ruiz aborda con su película: el adoctrinamiento de Fabián Luna y las diferencias ideológicas entre izquierdista. En ambos temas Ruiz enfatiza los dilemas en la vida de los exiliados. En el caso del adoctrinamiento a Fabián Luna hay dos lecturas desde la teoría del conflicto de Galtung: la primera desde el mismo concepto de dilema, pues se cuestionan cómo tendría que ser secuestrado y plantean dos métodos: el *violento* y el que llaman *a la chilena*, este último consistía en secuestrarlo por la vía pacífica. Esta es una referencia explícita al dilema real entre las dos corrientes ideológicas que integran a la UP: los revolucionarios (PSCH, MAPU, MIR), quienes creían que la única manera de que el

¹¹¹ En este sentido, Galtung afirma que el dilema también puede llegar a causar daño a otro derivado de la frustración que emana de la incompatibilidad de los fines que persigue (2003, p. 107).

¹¹² El crítico argentino Eduardo Antín (Quintín) ahonda sobre el perfil de los personajes de *Diálogos de exiliados*, y desde su perspectiva cinematográfica afirma lo siguiente:

está el afrancesado (encarnado por el argentino Edgardo Cozarinsky) que insiste en un camino que pasa por conseguir la tarjeta de residente y luego el permiso de trabajo, están los burócratas que vivirán de representar a los exiliados, están los pillos que ven cómo pueden sacar tajada estafando a las organizaciones de ayuda, están los militantes que siguen pensando en la Revolución. Y, por último, está ese increíble personaje de Luna, reaccionario, partidario de la Junta pero que, al mismo tiempo, quiere unir a los chilenos y no separarse de sus antiguos compañeros de colegio que, finalmente, le hacen un juicio y lo expulsan de su asociación. Ese personaje es una visión increíble de Ruiz, porque más que a un pinochetista de esa época, parece anticiparse a una figura como Piñera, con ese mismo discurso tonto, vacío y dulzón, que quiere ser aceptado por gente que lo odia por buenas y malas razones. Es como si Ruiz hubiera creado a Piñera (Pinto *et al.*, 2021).

socialismo triunfara era mediante la lucha armada, y los reformistas (PCCH, PSD), que creían en un proceso revolucionario a través de reformas constitucionales.¹¹³

La segunda lectura del secuestro que plantea Ruiz es lo que Galtung establece como violencia directa (2003a, p. 9). El secuestro a la chilena consideraba no golpear ni herir físicamente a Fabián Luna, solo privarlo de su libertad con el fin de persuadir su ideología política. Galtung señala que la violencia directa no solo es el maltrato físico o la privación de la vida, sino que la violencia directa atenta contra la libertad de las personas (2003a, p. 10). El acto de secuestrar a alguien es, en sí mismo, violencia directa.

Las diferencias ideológicas y los microconflictos que Ruiz representa de forma paródica en esta película entre las diferentes corrientes de pensamiento de la llamada vía chilena al socialismo, son una mirada desde el interior de los derrotados por el régimen militar. Si bien la película tenía como intención no ser una declaración política, termina por ser un planteamiento crítico acerca de lo que Ruiz consideraba mal de la ideología de la UP.

Como decía el Flaco Lira: «La quise hacer a favor y me salió en contra». Lo que yo quería era mostrar la vida cotidiana de los exiliados y sus posibles perspectivas políticas. Pero políticas en el quehacer diario, no declaraciones políticas, sino qué impresión se puede sacar de gente que vive en una situación paródica, como si aún estuvieran en Chile y todavía tuvieran poder. Todo era parodia en el peor sentido del término, pues no había ningún chiste. (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-b)

¹¹³ Esta diferencia ideológica queda claramente manifestada en el Congreso del Partido Socialista de 1967, realizado en la ciudad de Chillán, Chile: «El PS debe rechazar la aplicación de la política de coexistencia pacífica en América Latina, entendida por la diplomacia soviética y por los partidos comunistas como conciliación entre las clases y como apaciguamiento en la lucha de los pueblos del continente frente al imperialismo y a las oligarquías dominantes. La mejor manera de defender las realizaciones del campo socialista es extender la revolución mundial, golpear al imperialismo en todas partes y por todos los medios posibles. Lo contrario es, justamente, abrir paso a la agresión contrarrevolucionaria» (Partido Socialista, 1967, p. 8).

Proyección de la paz

Diálogos de exiliados representa los microconflictos entre miembros y simpatizantes de la UP, grupos de izquierda que estaban en constantes disputas ideológicas para consolidar la vía chilena al socialismo en su país natal. Ruiz muestra de manera explícita los dilemas y las disputas al interior de la izquierda chilena en el exilio y paralelamente, de forma implícita, representa lo fragmentado de la UP durante sus días de gobierno. Es el rapto de Fabián Luna la acción que Ruiz utiliza para representar las disputas y los dilemas ideológicos entre las dos formas predominantes para consolidar el socialismo que proponían los partidos políticos que conformaron la UP: revolución y reformas.

En la representación cinematográfica de Ruiz, de manera implícita, se distinguen las intenciones de paz del modelo socialista de Allende, las cuales encajan en el concepto galtungiano de *paz negativa*. Este tipo de paz es un acto de «curación» del conflicto el cual conduce a un estado de pacificación, pero sin resolver el conflicto de fondo, pues se utiliza la violencia como medio para lograr el triunfo de un grupo o individuo sobre otro; en otras palabras, la *paz negativa* es curativa «mientras que la *paz positiva* es preventiva, pues da soluciones creativas por medios pacíficos a un conflicto (Galtung, 2003b, pp. 19-22).¹¹⁴ En la película, los simpatizantes del socialismo, aun en su exilio, replicaban prácticas conflictivas y violentas para hacer del socialismo la ideología predominante. Si bien la intención militante de Ruiz era mostrar la vida cotidiana de los exiliados tras su violenta salida de Chile, la película termina siendo, como él mismo lo ha señalado, todo lo contrario, y en sus escenas se aprecia la dura crítica del director a la ideología y al comportamiento de los defensores de la vía chilena al socialismo.

¹¹⁴ El mismo Galtung menciona que «la creación de la paz tiene que ver, obviamente, con la reducción de la violencia (cura) y con su evitación (prevención). Y violencia significa dañar y/o herir, por lo tanto, asumimos la existencia de algo que puede ser dañado y ser herido, y seguimos la tradición budista al identificar ese algo como la vida. La vida puede sufrir (*dukkha*) la violencia infligida al cuerpo y a la mente, violencias a las que nos referimos respectivamente como violencia física y violencia mental. Pero la vida también puede experimentar la felicidad (*sukha*), el placer que llega al cuerpo y a la mente. Algunos podrían reservar el término de *paz positiva* para esta experiencia» (Galtung, 2003b, p. 20).

De manera específica, en el secuestro de Fabián Luna Ruiz, Ruiz proyecta el concepto de paz del socialismo a la chilena: *paz negativa*, representada implícitamente en el dilema de la forma en cómo sería el secuestro. Los socialistas no consideraban como violencia la retención con engaños de sus adversarios ideológicos, pero Galtung señala que la violencia directa va desde golpes, maltrato psicológico hasta la privación de las libertades, entre ellas la libertad de pensamiento y de tránsito. Desde el planteamiento de Galtung, las dos formas de secuestrar a Fabián Luna implicaban una violencia directa pues atentan contra las necesidades básicas de un ser humano (Galtung, 2003a, p.10).

Cabe señalar que Galtung en su teoría de la formación del conflicto señala explícitamente que la ideología socialista y comunista son en sí mismas violentas y afirma que en los años sesenta —en pleno apogeo de la vía chilena al socialismo— la ideología socialista omitió, entre otras muchas cosas, soluciones pacíficas a los conflictos.

Se hizo especialmente patente en los años setenta, cuando el marxismo perdió buena parte de su atractivo en occidente. Cinco grandes omisiones: *equilibrio ecológico* (espacio de la naturaleza); *desarrollo espiritual* (espacio humano); *nuevas formaciones de clases y nuevas formas de explotación*, por no mencionar la tan vieja del *patriarcado* (espacio social); y nuevos enfoques para la *paz*, también en países socialistas (espacio mundial). Estos fueron los problemas de la década del sesenta y del ochenta y no los compensaron ni el discurso antialienación de los años treinta y cuarenta —el enriquecimiento por el trabajo— ni el antiexplotación (en los espacios social y mundial), de los años cincuenta-sesenta. (Galtung, 2003b, p. 227)

Los transplantados (1975), de Percy Matas

Percy Matas nació en Chile el 17 de septiembre de 1940. Tuvo una carrera corta dentro de la historia del cine chileno, pero no por ello menos significativa que el resto de sus contemporáneos. Sus estudios cinematográficos los realizó en París a partir de 1970, en pleno periodo de la UP, mientras estaba en París se relacionó

con cineastas integrantes de la llamada Nueva ola francesa, entre ellos François Truffaut y Jean-Luc Godard (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-h). Como director, Matas hizo dos filmes: el largometraje *Los transplantados* (1975) y el cortometraje *Cortázar, capital rayuela* (1985).

En la primera mitad de la década de los ochenta, Matas trabajó en España donde filmó varios documentales para televisión. En 1985 volvió a Chile y realizó *Cortázar, capital rayuela*, cortometraje de ficción que gira en torno al mundo literario de Julio Cortázar. Con este trabajo, Matas se alejó de la crítica hacia el régimen militar y paralelamente comenzó con la producción de programas televisivos. También impartió clases de cinematográfica en su natal Chile; de igual manera, creó y dirigió la casa productora de contenidos audiovisuales llamada Video Star (Matas, s. f.). Actualmente vive alejado de la creación fílmica.

A la par de realizar sus estudios cinematográficos en París, Matas colaboró en el cine de propaganda en favor de la UP, pues en 1972 participó como actor en la película *El realismo socialista* (1973), dirigida por Raúl Ruiz.¹¹⁵ Al momento del golpe de Estado, Matas se encontraba en París, lo cual le permitió ayudar a colegas cineastas que buscaban refugio tras las persecuciones de la Junta Militar, como Raúl Ruiz a quien apoyó a instalarse en París y a rodar su película *Diálogos de exiliados* (1974), filme producido por Matas, en el que además participó como actor de reparto.

Después de producir la película de Raúl Ruiz, Matas dirigió, escribió y produjo *Los transplantados* (1975). Autores como Hans Stange (2011) refieren que dicha película de Matas es un complemento de *Diálogos de exiliados* (1974), de Raúl Ruiz. Esta lectura es algo errada, pues a pesar de que ambas películas cuentan las historias de los exiliados chilenos en Francia, existen grandes diferencias entre ellas; por ejemplo, en la película de Ruiz, los exiliados chilenos buscan cierta venganza al secuestrar a un simpatizante de la Junta Militar y, paralelamente, muestra las dificultades que viven los simpatizantes de la UP en un país ajeno. En cambio, en la película de Matas, el hilo conductor es el

¹¹⁵ Esta película de Ruiz no ha sido estrenada en ninguna parte del mundo. En 2020 Valeria Sarmiento comenzó los trabajos de montaje y sonido para terminarla; su intención era estrenarla en 2022 (Valdivia, 2021).

planteamiento de la ideología de la derecha chilena, a la que representa como incitadora y solapadora del golpe de Estado, más allá de que también muestra las barreras tanto del lenguaje como culturales como un problema para la adaptación de los exiliados.

Los trasplantados está basada en la novela homónima de Alberto Blest Gana publicada en 1904.¹¹⁶ Narra la historia de diferentes personajes chilenos que por distintas razones llegan a vivir a París donde poco a poco comienzan a acostumbrarse al estilo de vida parisino al grado que van olvidando su país natal. Para su película, Matas retoma el planteamiento de los chilenos radicados en París de Blest, pero su historia la contextualiza en los tiempos del gobierno y derrocamiento de la UP, es decir de 1970 a 1973, por lo que los personajes principales y secundarios de Matas están ligados a uno de los bandos en la disputa ideológica de la época.

La película se grabó en París en 1975 pero su estreno en salas fue hasta 1986. El propio Matas afirma que la película fue «distribuida por Capital Films en Francia, donde estuvo tres semanas en primera exclusividad en el Cinéma Le Marais» (P. Matas, comunicación personal, 27 de octubre de 2022). Asimismo, señala que la película se distribuyó en Japón donde fue un éxito inesperado; incluso se programó en el Cine Arte Alameda en Santiago de Chile, todo eso después de pasar por un extenso circuito de festivales europeos, de los cuales destacan la Selección del *Prix de L'Age d'Or* de la Cinemateca Belga y el Premio Especial del Jurado del Festival de Cine Independiente de *Thonon-les-Bains*, Francia (P. Matas, comunicación personal, 27 de octubre de 2022).¹¹⁷

¹¹⁶ Blest utiliza el término *trasplantados* para referirse a los americanos que llegaban a vivir a París, pero centra su atención especialmente en describir cómo los chilenos luchaban por encajar en una estructura social y cultura distintas a las de su país de origen.

¹¹⁷ Esta película también se presentó en Chile, en 1990, como parte de la 3.^a edición del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, edición que se caracterizó por exhibir tanto filmes realizados en el exilio como películas rodadas al interior de Chile en plena dictadura. Algunos de los títulos de dicha edición del cine en el exilio fueron *No eran nadie* (1981), de Sergio Bravo; *Presencia lejana* (1982), de Angelina Vásquez; *Ardiente paciencia* (1983), de Antonio Skármeta, y como parte de la producción del interior, *Los deseos concebidos* (1982), de Cristián Sánchez; *Cómo aman los chilenos* (1984), de Alejo Álvarez; *Imagen latente* (1987), de Pablo Perelman (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-k).

Planteamiento del conflicto en el filme

Este filme tiene como protagonistas a los cuatro integrantes de la familia Valenzuela Barceló, vinculada al Partido Nacional (PN), quienes tras el triunfo de la UP en 1970 deciden autoexiliarse en París, pues no estaban de acuerdo con el modelo socio-comunista que Allende quería implementar en Chile.¹¹⁸ Es a través de los personajes de dicha familia que Matas representa el conflicto ideológico imperante en la sociedad chilena. Muestra a través de ellos rasgos tanto de la derecha como de la izquierda en Chile. Con los padres y el hijo representa la postura de la derecha mientras que con el personaje de la hija representa la ideología de la izquierda; este personaje tiene un cambio notorio en su percepción del conflicto, pues en un inicio comparte la postura de su familia; sin embargo, a medida que va relacionándose con jóvenes «revolucionarios» su postura ideológica cambia hasta el grado que confronta y se aleja de su familia.

Puesta en cuadro: planos utilizados

Matas encuadra las escenas de su película a través de planos medios y abiertos. Pocas veces mueve la cámara, y cuando lo hace de manera sutil, sigue las acciones de los personajes, quienes en la mayoría de las escenas caminan o simplemente conversan sobre su condición de exiliados. Estos dos tipos de planos tienen la cualidad de mostrar a los personajes rodeados de elementos que ayudan a reforzar el sentido de la escena, por ejemplo, cuando la hija habla sobre la violencia del régimen de Pinochet con una mujer exiliada, la cámara permanece fija encuadrando a los personajes en el mismo plano que la bandera chilena y el retrato de Allende.

¹¹⁸ El Partido Nacional fue un partido de derecha que desempeñó un rol activo y de confrontación ante las propuestas de cambio que los partidos de izquierda buscaban implementar en Chile; fue fundado en 1966. (Arellano, 2009).

Puesta en escena: decorado, diálogos, vestuario y banda sonora

Son los encuadres utilizados por Matas los que dan la pauta para apreciar en el decorado de la puesta en escena diversos elementos que dan una descripción de los propios personajes. Este elemento es utilizado por el director para mostrar, en la mayoría de las ocasiones, el estilo de vida de cada uno de los integrantes de la familia de la historia y, en algunas escenas, para hacer referencia al conflicto chileno. Estos van desde la bandera chilena, el retrato de Allende, el cartel con el apellido Pinochet o propaganda impresa a favor de la UP. Nótese cómo el decorado de las escenas va en relación con la postura ideológica de los integrantes de la familia en conflicto: la hija que cambia su postura política y simpatiza con las ideas de Allende aparece rodeada de elementos alusivos a la UP, mientras que el resto de la familia, quienes conservan su postura política en favor del PN, están rodeados de cosas triviales.

Figura 8. Los elementos del decorado como símbolos del conflicto



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

Matas en su filme utiliza dos elementos audiovisuales de la puesta en escena para describir el conflicto: los diálogos y el vestuario. Estos dos elementos están constantemente entrelazados a lo largo del filme. Los diálogos son utilizados por el director para mostrar, de principio a fin, la postura política de los personajes

que es afín a la ideología del PN y, por tanto, apoyaban la candidatura de Jorge Alessandri en las elecciones de 1970:

[Al inicio de la película]

Ignacio (hijo): Pero fue mejor que haya salido [electo] Allende, porque si no, no hubiéramos venido a París; una cosa por otra.

Javier (padre): No seas insolente: don Jorge [Alessandri] un hombre magnifico, austero, digno, no puedes hablar así.

[Al final de la película]

Javier (padre): ... Tienen que llamar a la gente del Partido Nacional; ellos son los que saben. (Matas, 1975)

De igual manera, a través de los diálogos el director describe de manera explícita la disputa ideológica de los involucrados en el conflicto. Cada uno de los cuatro personajes aborda en sus diálogos temas específicos que dan cuenta de su postura en el conflicto, ya sea en favor del modelo capitalista del PN o del modelo socialista de la UP. El padre de familia habla de economía y del impacto negativo de la Reforma Agraria que inició el presidente demócrata cristiano Eduardo Frei y que continuó Salvador Allende.¹¹⁹ Con ello plantea que el conflicto ideológico no surgió esporádicamente en los tiempos de la UP, sino que venía gestándose desde el triunfo de la Democracia Cristiana en 1964.¹²⁰

¹¹⁹ La postura del PN frente a las reformas constitucionales del gobierno de Frei Montalva fue de crítica y menosprecio, principalmente hacia la Reforma Agraria y la Reforma de Sociedades Anónimas, las cuales, desde su perspectiva, afectaban directamente a la clase media (Arellano, 2009, pp. 161-161).

El PN consideraba la Reforma Agraria como la puerta de entrada del marxismo, pues según ellos atentaba contra la propiedad privada, la clase media e incluso contra la libertad misma. A partir de entonces el discurso de la derecha se asumió como defensor de la patria. De la Reforma de Sociedades Anónimas sostenían que estaba plagada de ideologías extranjeras que buscaban limitar el crecimiento económico de las empresas y paralelamente incrementar el poder del Estado (Publicación Oficial. Legislatura 309.^a, 1969); aludían, con ello, a la ideología totalitaria que provenía de la URSS.

¹²⁰ Para entender el rol del PN en el conflicto, así como su eventual influencia en el golpe militar, es importante saber que este partido desde su origen estuvo en contra de las reformas del gobierno demócrata cristiano que encabezaba Eduardo Frei. Precisamente, durante su gobierno, los partidos de derecha se vieron obligados a reagruparse y reinventarse, pues primero, en 1964, el candidato de la Democracia Cristiana ganó las elecciones presidenciales, y después, en 1965,

[En un primer momento]

Javier (padre): [Haciendo alusión a una propiedad que le fue expropiada a su familia] Qué pena que todo esto se entregó.

Soledad (madre): Culpa de su hermano fue.

María Soledad (hija): Claro, lo entregó a los demócratas cristianos

Javier (padre): Demagogia, lo hizo por demagogia...

[En un segundo momento]

Javier (padre): ... En país pobre, como Chile, la gente cree en esa ilusión [del socialismo]; primero la Democracia Cristiana y después la Unidad Popular comienzan a meterle cosas en la cabeza a ellos y creen que les darán las cosas...

[En un tercer momento]

Javier (padre): ... Pero mire, usted; en Chile como comienza Allende, con la agricultura, toma la Reforma Agraria, que era de una creación de los demócratas cristianos, y la lanza; entrega las tierras a los pobres ignorantes, a la rotada. ¡Si viera usted cómo están las tierras! No crece nada, no hay cebolla, no hay tomate, no hay papa, no hay nada. Es un desastre. Luego viene la industria, los bancos; hasta los bancos se han tomado. Después se van a tomar las casas, los autos.¹²¹
(Matas, 1975)

nuevamente ganó las elecciones parlamentarias, con lo cual el Partido Liberal y el Partido Conservador se fusionaron para crear, en 1966, al Partido Nacional.

¹²¹ Es importante tener presente que aunque la Democracia Cristiana era un partido de centro-izquierda y buscaba implementar un gobierno que sustituyera el modelo capitalista por un modelo comunitario, este tenía diferencias ideológicas con el Partido Socialista y el Partido Comunista; la principal de ellas era la ideología totalitaria del partido único promovida por los comunistas y los socialistas, la cual no solo prohibía la libertad de pensamiento y expresión, sino que incluso, por razones ideológicas y políticas, estaba permitido matar a quienes pensaban diferente. Esta y otras diferencias están manifestadas en la publicación llamadas *El a-b-c de la democracia cristiana* (Partido Demócrata Cristiano, 1962, pp. 17-18).

Implícitamente con los diálogos de Javier, el padre de la familia, se manifiesta el rechazo al comunismo acorde con los estatutos anticomunistas y procapitalistas bajo los cuales se creó el PN en 1966.¹²²

Los temas de la madre de la familia, de nombre Soledad, son principalmente quejas sobre el modelo educativo que la UP proponía para la formación académica de niños y jóvenes, específicamente a la llamada Escuela Nacional Unificada, principal propuesta educativa de la vía chilena al socialismo. Aunque no es mencionada explícitamente, sí se alude a ella. Se sabe que el rechazo a la propuesta educativa socialista de Allende fue un elemento más en la coyuntura política y social de Chile. Sus opositores señalaban que la propuesta educativa allendista buscaba implementar en niños y jóvenes la ideología socialista a través de la educación escolarizada. Cabe señalar que la última escena de la película está filmada en las instalaciones de una escuela, lo que refuerza lo importante que fue el tema educativo en la confrontación ideológica entre los dos modelos en conflicto.¹²³

¹²² Dentro de los veinte *Fundamentos doctrinarios y programáticos* del Partido Nacional (1966), publicados al momento de su creación, hay tres ejes fundamentales que guiaron sus acciones primero frente a las políticas del gobierno de la Democracia Cristiana y después para hacer frente al triunfo de la UP en 1970. El primero, ser un instrumento político contra el comunismo; el segundo, consolidar un proyecto de corte capitalista, y el tercero, recuperar el poder político que habían perdido frente a los partidos de izquierda. Con dichos ejes temáticos, el Partido Nacional se autoproclamaba «defensor de la clase media» (Partido Nacional, 1966).

¹²³ El proyecto de la Escuela Nacional Unificada (ENU) generó un rechazo total por parte del PN. Incluso el modelo educativo que el gobierno de la UP quería realizar es para algunos académicos uno de los detonantes principales para que los demócratas cristianos se unieran con el PN y, de igual manera, para que los militares decidieran intervenir en el conflicto ideológico. Iván Núñez Prieto y Jorge Olgún Olat son algunos de los académicos que ha desarrollado dicha línea de investigación.

La propuesta de la ENU es una de las iniciativas educativas más discutidas y polarizadoras en la historia educativa de Chile; la situación política hizo que esta tuviera diferentes enfoques ideológicos. Por ejemplo, para los integrantes del gobierno de la UP esta sería la manera en que se democratizaría la educación y al mismo tiempo serviría para crear un sistema educativo unificado a la ideología social, cultural y económica del gobierno, es decir, socialista. Por otro lado, para los partidos de derecha la ENU era vista como un medio para controlar las conciencias de los niños y jóvenes chilenos e implantar la ideología totalitaria del comunismo (Núñez, 1990, p.145). Sobre la creación de la ENU, Allende mencionó, en 1972, seis objetivos que se pretendían alcanzar. En ellos había dos tipos de orientaciones: la primera, encaminada a mejorar las condiciones laborales de los maestros, y la segunda, relacionada con implementar la ideología socialista que, aunque no lo mencionaba como tal, sí refería que esta tenía que estar en concordancia con lo político y lo económico; esta última orientación se convirtió en el epicentro de las críticas y de la polarización. Al mensaje de Allende le siguió el informe presentado, en 1973, por el ministro de Educación Jorge Tapia, a la opinión pública. Dicho informe recogió los objetivos señalados por Allende y también dejó en claro que los estudiantes de primaria, secundaria y preparatoria eran el sector de la

[En un primer momento]

Soledad (madre): Con todo lo que está pasando en Chile no hay muchos lugares donde puedan estudiar nuestros hijos...

[En un segundo momento]

Soledad (madre): No es por nosotros, es por los niños. Si tú supieras cómo están las universidades... Con decirte que la Universidad Católica es igual a todas. (Matas, 1975)

Claramente la intención del director es representar de forma irónica a la mujer que simpatizaba con la ideología del PN, pues mientras emite sus comentarios contra del modelo educativo socialista lo hace desde la comodidad de su hogar y solapando la actitud banal de su hijo.

población al cual se quería llegar. Según el informe, el gobierno tenía planeado iniciar con la implementación del programa de la ENU en el ciclo escolar de ese mismo año.

El informe motivó diferentes reacciones negativas entre los opositores al gobierno de la UP, pero también generó que las fuerzas armadas confrontaran la propuesta educativa de Allende, lo que obligó a una reunión entre altos mandos del ejército chileno con el ministro de Educación. En ella los militares consideraban que la ENU era «la culminación del proceso de concientización marxista en Chile» (Olguín, 2018, p. 147). En este mismo sentido, el general Prats menciona en sus memorias que la reunión fue de gran interés para los militares, que abarrotaron el auditorio del Ministerio de Defensa. A la reunión asistieron representantes de las fuerzas armadas terrestres, aéreas y marítimas del ejército chileno (Prats, 1985, p. 378). Uno de los asistentes fue el almirante Vicente Huerta, quien relata, también en sus memorias, que la oposición de las fuerzas armadas a la ENU fue la primera advertencia directa del golpe al gobierno allendista por parte de los militares (citado en Huidobro, 1989, p. 101).

Figura 9. Fotogramas que muestran el estilo de vida de los opositores al gobierno socialista de la UP



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

Con la actitud y las acciones de los hijos el director representa dos formas distintas de ver el conflicto desde la mirada joven. Por un lado, representa al hijo como una persona banal, dependiente, sin grandes expectativas de vida y desinteresado de la vida política de su país. Por el otro, representa a la hija como una mujer libre, que incluso confronta —después de conocer a jóvenes revolucionarios— a su familia, pues ya no comparte su postura respecto al conflicto en su país. En los fotogramas siguientes se aprecia la actitud de dichos personajes.

Figura 10. Actitudes diferentes de afrontar el conflicto entre los integrantes de la familia



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

En cuanto al vestuario, el director lo utiliza para enfatizar la afinidad política de los personajes. A través del color de la ropa representa su postura frente al conflicto: el azul para los simpatizantes del PN y el rojo para los afines a las ideas de la UP.

Figura 11. El color de la ropa en los personajes señala su afinidad ideológica



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

En el caso de la hija, la forma de vestir también enfatiza su cambio ideológico, pues es la única que modifica su ropa conforme cambia su simpatía ideológica afín al PN por las ideas socialistas y revolucionarias de la UP. El resto de los personajes principales de esta película conserva la misma forma de vestir, así como la misma postura ante el conflicto.

Figura 12. El cambio ideológico de la hija también se manifiesta en la ropa



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

El planteamiento de Matas sobre la polarización ideológica se centra en una familia chilena que simpatizaba con la ideología del PN; sin embargo, también se refleja a nivel mundial, pues en la trama aparecen grupos franceses que apoyan las ideas *revolucionarias* soviéticas, así como grupos de personas que simpatizaban con el capitalismo. Nuevamente, el color de la ropa, en repetidas ocasiones, representa la disputa entre socialismo y capitalismo como parte de la vida cotidiana de la época, pues el director monta diferentes escenas en las que los personajes principales del filme se encuentran rodeados tanto de grupos de personas que simpatizaban con las ideas soviéticas como de estadounidenses. Incluso monta una escena en la que Javier, el padre, confronta a unos jóvenes

que pegaban propaganda que denunciaba la injerencia de Estados Unidos en el conflicto chileno.¹²⁴

Figura 13. Comunistas y capitalistas como parte del contexto social de la época



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

Figura 14. Matas denuncia la intervención de EU en el conflicto ideológico chileno



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

En la película, Matas propone dos sucesos trascendentes en la dinámica del conflicto ideológico en Chile: el triunfo electoral, en 1970, de Allende y de su vía chilena al socialismo —situación que orilló el autoexilio de los personajes principales en la película— y el levantamiento militar en 1973 —situación que no es mostrada en imágenes, pero sí referida en diálogos de personajes principales

¹²⁴ Sobre la injerencia estadounidense en el conflicto chileno se recomiendan los artículos publicados por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), compilados en el apartado «Imperialismo y contrarrevolución», de *Vía chilena al socialismo. 50 años después*.

como secundarios—. Ambos sucesos dan cuenta de la gradual radicalización del conflicto hasta llegar a su punto más destructivo: la violencia directa contra el gobierno de la UP y de sus simpatizantes.¹²⁵ Paralelamente a los sucesos internos de Chile, Matas esboza la disputa ideológica a nivel mundial.

La película muestra una serie de situaciones y comentarios de doble propósito, pues, por un lado, se critica la actitud de soberbia, intransigencia y vanidad de los simpatizantes del PN y, por otro lado, enaltecen la rebeldía y la actitud contestataria que Matas atribuye a los simpatizantes de Allende. Incluso en la película uno de los personajes principales, militante del PN, enaltece su figura:

¹²⁵ Tras el triunfo de Salvador Allende, en 1970, los militantes del Partido Nacional y del Partido Derecha Radical vieron frustrados sus esfuerzos por frenar el comunismo, pues con el triunfo de la vía chilena al socialismo quedó claro que las reformas establecidas por el gobierno de la Democracia Cristiana eran aceptadas por la mayoría de los chilenos. Esto se percibió en los votos a favor tanto del candidato de la UP Salvador Allende y del candidato demócrata cristiano Radomiro Tomic: entre los dos consiguieron 64% de la votación total. Con ello, las reformas iniciadas con Frei Montalva serían continuadas por Allende. Sin embargo, también es cierto que el porcentaje de votos obtenido por Allende, si bien le dio la victoria electoral, no fue por mayoría absoluta, pues solo obtuvo 36.2%, mientras que el candidato de la derecha, Jorge Alessandri, obtuvo 34.9%. El margen en la votación tan estrecho entre Allende y Alessandri polarizó aún más el ambiente político y social; los de la derecha acusaban de fraude a los de la UP y alentaban a la rebeldía para frenar el avance comunista, mientras que los simpatizantes de Allende llamaban a defender el voto popular.

Al no conseguir la mayoría absoluta, el Congreso Nacional sería quien ratificaría al ganador. Los intentos de la derecha para impedir que se ratificara al candidato de la UP fueron diversos, desde las manifestaciones masivas hasta atentados violentos que derivaron en el asesinato del jefe del ejército, el general René Schneider, acto atribuido al grupo radical de derecha Patria y Libertad y a miembros de la CIA (Salazar, 2020). Tras la muerte de Schneider, el general Carlos Prats fue nombrado nuevo jefe del ejército, quien menciona en sus memorias que, tras el triunfo de la UP, personas de la derecha se acercaban a él para saber si las fuerzas armadas permitirían la ratificación de Allende (Prats, 1985). A estos intentos de boicot también debe sumársele el acuerdo político que el Partido Nacional buscó con la Democracia Cristiana, el cual consistía en que el congreso ratificara como presidente a Jorge Alessandri; de hacerlo, este renunciaría inmediatamente para convocar a nuevas elecciones en las que apoyaría al Partido de la Democracia Cristiana y así reelegir al presidente Eduardo Frei Montalva (Salazar, 2020). Evidentemente, este acuerdo no se materializó; sin embargo, con este hecho, la derecha anunció de manera anticipada la alianza política que culminaría con el golpe de Estado.

Dos meses después de la elección, Allende fue ratificado por el Congreso Nacional. Durante los años siguientes, las protestas de distintas organizaciones de derecha se intensificaron; de igual manera se presentaban denuncias contra integrantes del gobierno de la UP y se desacreditaba cualquier acción del gobierno, pero fue en las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 cuando la derecha vio la oportunidad de ganarle democráticamente a la UP (Olguín, 2018, p. 142). El PN logró una alianza con los demócratas cristianos conocida como la Confederación de la Democracia (Code); sin embargo, la UP consiguió nuevamente ganar la mayoría de los lugares en el parlamento. Es a partir de esta última derrota que el PN radicalizó su postura ante el gobierno de la UP, pues hasta esos momentos había buscado sin éxito por la vía democrática derrocar a Allende. A la postre sería un aliado de los militares en el golpe de Estado (Olguín, 2018, p. 143).

Javier (padre): Yo no dije que Allende sea un dictador político, eso no; es un hombre honesto, es hombre de una familia conocida de Valparaíso, muy conocida, pero lo que pasa que se dejó embaucar por todos los políticos comunistas, con esa cháchara, que infectan, que lo llevó, miré a lo que lo llevó, a un desastre. (Matas, 1975)

Otro planteamiento de Matas es la doble moral de los personajes afines al PN. El filme muestra escenas que representan reuniones conspiratorias en las que los simpatizantes de ese partido manifiestan su aprobación para que los militares enfrenen y frenen la instauración del modelo sociocomunista en Chile. Sin embargo, una vez que los militares atacaron y consumaron el golpe, no creían que estos tuvieran la capacidad de gobernar. Con estas contradicciones, el director exhibe el pensamiento radical de los simpatizantes del PN que veían en el uso de métodos violentos la única manera de acceder al poder, pero que no previeron que los militares acabaran en el poder, motivo por el cual criticaban la capacidad de la Junta Militar para gobernar.

[Antes del golpe]

Personaje afín al PN sin nombre: Yo creo que aquí no se ha tocado el punto más importante, que es el del ejército, el de las fuerzas armadas. Porque usted sabe que Allende llamó [militares] a participar en el gobierno. A mi juicio, esto es una cosa positiva porque va a contribuir a despedir, en los altos mandos de las fuerzas armadas, este experimento marxista. Usted sabe que nuestro movimiento desde el principio estuvo por que el ejército se jugara una posición activa al gobierno.

Anuncio transmitido en radio: Porque somos chilenos y amamos nuestra patria sobre todos los intereses personales o de grupo, porque creemos en la patria, en la libertad, en las tradiciones familiares más profundas de nuestra historia. Podemos decir que constituimos la parte viva de la nación, sus fragmentos sanos de las intoxicaciones de la política y el entreguismo. Somos profundamente idealistas y nuestro principal ideal es ver al país a salvo de la dominación

de una ideología extranjera.

[Una vez consumado el golpe de los militares]

Javier (padre): ... Imagínate toda la vida del país en las manos [de los militares] de esta gente que no sabe ni hablar, así se lo dije, general. Ustedes tienen que llamar a gente del Partido Nacional; ellos son los que saben. (Matas, 1975)

En los diálogos anteriores se puede percibir que Matas también señala la incorporación que Allende realiza, en 1972, de militares al gabinete de su gobierno. Esta acción, si bien es planteada por Matas desde la perspectiva de los simpatizantes del PN, quienes vieron con beneplácito dicha acción política de Allende, también deja entre ver que no fue suficiente para disminuir la polarización en Chile.¹²⁶

Los transplantados es una película que basa la acción en los diálogos dentro de la puesta en escena, a tal punto que la banda sonora de la película se limita al sonido de las voces de los actores y a los ruidos propios de las acciones que realizan, pues no hay música que acompañe las escenas.

Puesta en serie

Matas cuenta la historia de la familia Valenzuela Barceló en una amplia línea de tiempo que abarca el conflicto ideológico y relata distintos sucesos, lo cuales van desde las reacciones de la clase media y alta en 1970, tras el triunfo de la UP en

¹²⁶ En noviembre de 1972, Salvador Allende nombró al general Carlos Prats ministro del Interior; al contralmirante Ismael Huerta, ministro de Obras Públicas y Transporte, y al general de aviación Carlos Sepúlveda, ministro de Minería. Con esta acción, dio una especie de respiro político, pues pudo dar ciertas garantías a grupos sociales y políticos que exigían imparcialidad y seguridad en las elecciones parlamentarias que se efectuarían en 1973 (Monsálvez Araneda, 1999-2000, pp. 126-127). Por su parte, Robinson Rojas piensa que el ejército chileno tuvo múltiples consideraciones desde el comienzo del gobierno de la UP pues menciona varios discursos de Allende en los cuales se refiere al ejército como la columna vertebral de su gobierno. Incluso este autor sostenía que tanto los simpatizantes de la UP como sus opositores consideraban a las fuerzas armadas como un «arbitro (con el fusil en la mano) que impone las reglas del juego del reformismo que encarna la Unidad Popular. Cuando ese arbitro estime que las reglas han sido violadas actuará de manera que se respeten» (Rojas, 1971, p. 14).

las elecciones presidenciales, hasta la polarización ideológica durante el gobierno de Allende y, por último, el golpe de Estado de 1973, todo esto en 65 minutos. La película de Matas está estructurada en dichos sucesos y es la yuxtaposición de las imágenes y los diálogos de los personajes lo que permite entender la línea de tiempo de la historia que narra. La película inicia con la llegada de la familia Valenzuela Barceló a París, quienes añoran lo dejado en Chile y, en las primeras secuencias, cuentan los motivos de su autoexilio; después critican las acciones emprendidas por el gobierno allendista, y en las secuencias finales manifiestan su postura ante el golpe de los militares.

Identificación del tipo de conflicto en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung

El filme de Matas explícitamente representa la parte invisible del triángulo de la violencia de Galtung desde el interior de una familia afín al PN, partido antagónico a la UP. La desintegración de la familia que representa Matas en su filme comienza cuando uno de sus integrantes —la hija de nombre María Soledad— cambia su afinidad política: pasa de simpatizante del PN a defender la ideología socialista de la UP. A través del distanciamiento ideológico y de las confrontaciones verbales entre los simpatizantes de ambos bandos se refleja la polarización entre sectores sociales ideológicamente opuestos.¹²⁷ De esta manera, la película de Matas aborda lo que Galtung denomina micro, meso y macroconflicto (Galtung, 2019, p. 6). Estos tipos de conflicto, según Galtung, pueden conducir a la construcción de la paz o a la destrucción del Otro —violencia directa— (Galtung, 2003b, pp. 107-108).

Matas hace un entramado de distintos tipos de conflicto. En su filme plantea y describe cómo la lucha ideológica entre dos regiones del mundo —la soviética y la estadounidense (macroconflicto)— alcanzó a la sociedad chilena (mesoconflicto), para después ser parte del origen de disputas y conflictos

¹²⁷ A diferencia del filme de Sarmiento, el de Matas representa, de manera evidente, rasgos de las dos ideologías en disputa y además enfrentamientos verbales entre los simpatizantes de ambos lados.

domésticos (microconflicto); No obstante, cabe señalar que en la teoría galtungiana este tipo de conflictos no necesariamente evolucionan y pasan de un conflicto a otro, tal como lo planea Matas en su película; sin embargo, lo que sí plantea Galtung es, que sin importar el tipo de conflicto, la violencia directa es el común denominador en ellos, pues al no llegar a una solución pacífica de las diferencias o disputas que los originan, esta irremediablemente aparece, como en el conflicto chileno.

Matas propone con su filme que la dinámica del conflicto fue de lo general a lo particular, del conflicto ideológico mundial al conflicto doméstico de una familia chilena. Él representa con la desintegración familiar el microconflicto galtungiano; en su filme no hay violencia explícita hacia el miembro de la familia que cambia su afinidad política e ideológica. Por otro lado, con los diálogos de los personajes describe el mesoconflicto, pues en su filme tanto simpatizantes del PN como de la UP exponen verbalmente su ideología y, aunque visualmente no representa el momento del allanamiento a La Moneda, sí hace referencia a la ocupación militar en el poder ejecutivo chileno. De igual manera, los diálogos representan el macroconflicto de Galtung, pues los personajes aluden a la intervención estadounidense en Chile. Asimismo, Matas enfatiza el macroconflicto en la trama a través de un personaje secundario: el de don Jacinto, un exiliado español socialista¹²⁸ con quien Javier, el padre, emprende un negocio:

Javier (padre): [Interrumpe a don Jacinto en su comentario favorable al socialismo]
El socialismo no existe, el socialismo, ese socialismo verdadero del que usted, don Jacinto, está hablando no existe, es un producto de la demagogia de los políticos. No puede a la gente usted ilusionarla

¹²⁸ En la película, Matas a través del don Jacinto hace mención de la muerte del general español Francisco Franco en 1975:

Don Jacinto: 38 años he esperado la muerte de este cabrón.

El dictador español estuvo en el poder 38 años, de 1937 a 1975. La presencia del personaje de don Joaquín en la trama también alude al exilio de socialistas españoles en territorio francés. Los socialistas españoles exiliados, en 1974, celebraron el conocido Congreso de Suresnes (Francia), en el cual constituyen nuevamente el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) antes de regresar a España tras la muerte del general Franco (García-Vázquez, 2020, pp. 18-19).

de esa forma, con esta idea: ¡socialismo, socialismo! Mire usted, en un país pobre ¡qué socialismo va a haber! Todo eso termina en dictadura. (Matas, 1975)

Figura 15. Confrontación entre socialista español vs capitalista chileno



Fuente: fotogramas extraídos de Matas, P. (Director). (1975). *Los transplantados* [Película]. Percy Matas y Juan Matas.

Si bien la película propone una dinámica del conflicto de lo global, pasando al terreno social y después al ámbito doméstico, Matas centra la mayor parte de la trama en el *mesoconflicto*, es decir, describe ampliamente la polarización de la sociedad chilena, a la cual divide en dos bandos: simpatizantes del PN y seguidores de la UP. Para ello propone tres momentos del mesoconflicto. El primero es antes del golpe del Estado; en él describe explícitamente la postura radical de los opositores al gobierno de la UP, quienes veían que la única forma de imponer su ideología era mediante la fuerza y por ende pedían la intervención militar para derrocar al gobierno de la UP. El segundo momento del conflicto sucede cuando llega hasta Francia la noticia del golpe de Estado; aquí, Matas solo presenta el beneplácito y la celebración de quienes pedían la intervención militar para quitar del poder a los comunistas. Por último, el tercer tiempo es después del

golpe de los militares; Matas critica el mal cálculo que hicieron los simpatizantes del PN al pensar que una vez arrebatado el poder a la UP los militares lo entregarían al PN.

Proyección de la paz

Matas en su filme plantea el conflicto ideológico y la polarización que causó en la sociedad chilena a partir del shock que el triunfo de la propuesta comunista y socialista de Allende causó en sus opositores. Para ello representa el papel legitimador que desempeñó la clase política de derecha, especialmente los simpatizantes del PN en el golpe militar. Según el filme, dichos simpatizantes justificaron en un principio las acciones de los militares en tres aspectos: 1) para salvaguardar su patrimonio económico y por lo tanto su estatus social; 2) para evitar que la ideología socialista se enseñara en las escuelas de educación básica y media superior, y 3) evitar la desintegración social del país, pues el filme plantea de manera implícita que el conflicto ideológico trastocaba la vida y la unión de las familias. Por otro lado, Matas critica la postura proteccionista de los simpatizantes del PN, quienes con tal de proteger sus intereses quebrantaron la institucionalidad y pasaron de la vía democrática a la violencia, es decir dejaron a un lado las discusiones propias de una democracia y pasaron al exterminio del otro.

Lo anterior refleja uno de los postulados de Galtung (2003b), el cual señala que para alcanzar la paz es necesario que las partes involucradas en cualquier tipo de conflicto, ya sea de escala mundial, regional, social o doméstico, antepongan el diálogo como recurso para evitar la violencia, más aún si se trata de una disputa ideológica que implica fuertes estructuras de creencias entre los involucrados. De manera específica, Matas sostiene con su filme que la disputa ideológica entre socialistas y capitalistas destruyó el camino democrático en Chile. En este sentido, la radicalización de las posturas ideológicas derivó en el sometimiento de un grupo social sobre otro. Por ello, Galtung (2003b) señala que la manera de evitar la violencia es mediante el diálogo constante entre las partes que es, en esencia, un debate donde cada uno presenta sus argumentos y tolera

la postura contraria. Galtung (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2017) añade que el debate no tiene que dar como resultado un ganador, sino llegar a un punto de mediación donde se reconozca el derecho legítimo de cada uno de los involucrados y paralelamente evitar la aparición de la violencia explícita.¹²⁹

La película de Matas también ratifica lo que Galtung (2003b) menciona respecto a la solución pacífica de cualquier tipo de conflicto, pues expone explícitamente que el triunfo de los militares no solucionó el conflicto. A esto Galtung llama estado de pacificación porque se logró una paz aparente, principalmente para los vencedores; sin embargo, los vencidos sufren la persecución, el exilio, el encarcelamiento o la tortura aun habiendo un estado de pacificación, como el caso chileno. La película termina con el regreso de los padres, simpatizantes del PN, a Chile, pero no solucionan las diferencias ideológicas con la hija, quien decide quedarse y no regresar con su familia.

Noche sobre Chile (1977), de Sebastián Alarcón

Sebastián Alarcón nació en Valparaíso el 14 de enero de 1949 y falleció el 30 de junio de 2019 en Moscú. Comenzó sus estudios cinematográficos en la Escuela de Cine de Valparaíso, fundada por Aldo Francia. En 1969, gracias a los acuerdos de intercambio cultural que había establecido el gobierno de Eduardo Frei Montalva con la URSS,¹³⁰ Alarcón ganó una beca para estudiar en la otrora Universidad Patrice Lumumba, hoy Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos. Posteriormente se cambió al Instituto Pansoviético de Cinematografía (VGIK) para estudiar dirección de cine documental. Al momento de la sublevación militar en

¹²⁹ Galtung pone como ejemplo su trabajo de mediación en el conflicto de desegregación en Charlottesville, Virginia, Estados Unidos, para explicar la importancia que tiene el debate de ideas que no busca un ganador y un perdedor, sino que busca un punto medio cuando se escucha a todas las partes involucradas, con el fin de conocer su postura y lo que están dispuestos a hacer para llegar a una solución. De igual manera, Galtung explica que el mediador de un conflicto debe tener presente que las propuestas de los involucrados deben estar en el marco legal de cada país, pues considera que la legalidad es un punto de referencia en la solución de conflictos (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2017).

¹³⁰ Mouesca menciona que Alarcón fue de los primeros chilenos en beneficiarse de los acuerdos culturales entre la Unión Soviética y el gobierno de Frei Montalva (1988, pp. 148-149).

Chile, él se encontraba en Moscú (Ehrmann, 1990, p. 20).¹³¹ Una vez en el VGIK, Alarcón comenzó sus estudios sobre cine documental, y al terminarlos filmó dos documentales en la URSS: *La primera página* (1974) y *Los tres Pablos* (1976). El primer documental aborda la temática del golpe de Estado y el segundo es una recopilación biográfica sobre Pablo Neruda, Pablo Picasso y Pablo Casals (Pick, 1987, pp. 15-16).

En 1976 Alarcón retomó nuevamente el tema del golpe de Estado, pero esta vez desde la ficción, cuando, después de entrevistar a distintos chilenos que llegaron en calidad de exiliados a la URSS, escribió el guion de *Noche sobre Chile* (1977). Para filmarlo buscó el apoyo financiero de la industria fílmica soviética, la cual —menciona el propio Alarcón— no estaba acostumbrada a financiar películas de extranjeros y mucho menos una ficción dirigida por un director documentalista. De igual manera refiere que, gracias al apoyo del director soviético Roman Karman, su guion fue aceptado por los integrantes del Comité de Cinematografía soviético, quienes, aparte de autorizar el financiamiento de los filmes en la URSS, también encausaban ideológicamente los contenidos de las películas; para este caso, le pedían que tuviera un sesgo político (Ehrmann, 1990, p. 21). Evidentemente, también les interesaba que la película de Alarcón abordara explícitamente el derrocamiento de un gobierno socialista. Por tal motivo, Alarcón consiguió que el estudio Mosfilm produjera *Noche sobre Chile*, su primera película de ficción en la Unión Soviética.¹³²

Alarcón reconoce que antes del golpe de Estado no le interesaba utilizar el cine como medio de propaganda política, e incluso afirma que él no se consideraba parte de la efervescencia política que había en Chile en la década de los setenta; sin embargo, tras los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 1973

¹³¹ El propio Alarcón menciona que antes de entrar al VGIK a estudiar cine primero tuvo que estudiar ingeniería de minas en la Universidad Patrice Lumumba, porque eran las becas que estaban disponibles en ese momento. Una vez que estuvo en la URSS pudo conseguir cambiarse de carrera, no sin antes estudiar el idioma, pues era requisito obligatorio para entrar a estudiar cine (Ehrmann, 1990, p. 20).

¹³² En la URSS Alarcón filmó seis películas de ficción: *Noche sobre Chile* (1977); *Santa Esperanza* (1979); *La caída del cóndor* (1982); *La apuesta del comerciante solitario* (1984); *El Jaguar* (1986); *Historia de un equipo de billar* (1988) (Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, s. f.-j).

en su país, su postura cambió y él mismo reconoce el carácter *panfletario* de sus primeras películas (Centro Cultural La Moneda, 2021^a).

Noche sobre Chile representa la violencia explícita de los militares tras tomar el poder. La película muestra ampliamente las torturas implementadas contra los seguidores de la UP, específicamente en el Estadio Nacional, lugar que sirvió como centro de detención y tortura al inicio de la dictadura.¹³³ Alarcón afirma que la película fue distribuida con mil 700 copias, cantidad no lograda por ninguna película dirigida por un chileno hasta ese momento (Ehrmann, 1990). Este número permitió que la película se exhibiera principalmente en los países donde la URSS tenía amplio posicionamiento ideológico. Según datos del mismo Alarcón, 80 millones de espectadores apreciaron este filme en el año de su estreno (Centro Cultural La Moneda, 2021a).

En *Noche sobre Chile* (1977) participaron actores soviéticos; sin embargo, aparte de Alarcón, trabajaron dos chilenos más: Cristian Valdés,¹³⁴ quien realizó la fotografía, y Patricio Castillo, vocalista de Quilapayún, quien compuso la música de la película.¹³⁵

Alarcón seleccionó las locaciones que tuvieran parecido con el centro de Santiago de Chile. De igual manera, cuidó que los actores soviéticos tuvieran rasgos semejantes a los latinoamericanos, es decir, morenos y de cabello negro, principalmente (Valdés, 2016, pp. 6-7). Tanto las locaciones como los actores le dan la atmósfera chilena a la película; sumado a ello, Alarcón se valió de los

¹³³ Una vez culminado el golpe al gobierno allendista, la Junta Militar habilitó centros de tortura por todo Chile. Quizá de los más conocidos sean el Estadio Nacional de Chile, hoy llamado Estadio Nacional «Julio Martínez Prádanos», estadio que es recreado en la película de Alarcón, y el Estadio Chile, hoy llamado Estadio «Víctor Jara», pues en este último fue asesinado dicho cantautor chileno.

¹³⁴ Cristian Valdés Pascal, al igual que Alarcón, ganó una beca para estudiar cine en el VGIK, ahí se conocieron y forjaron su amistad. En el caso de Patricio Castillo, fue el propio Alarcón quien lo invitó a componer la música, por lo que Castillo viajó de Francia a la URSS (Valdés, 2016).

¹³⁵ En los créditos de la película se menciona a Sergei Mukhin como coguionista; a Aleksandr Kosarev, como codirector, y a Vyacheslav Syomin, como codirector de fotografía. Asimismo, aparecen Carlos Osorio y Bernardo Suárez como consultores. Sobre la colaboración, Valdés menciona que los directivos de Mosfilm no confiaban en que él ni Alarcón tuvieran la capacidad y la experiencia necesaria para realizar una película de ficción como la que proponían, por lo que les asignaron a colaboradores soviéticos, aunque también afirma que las decisiones visuales de cada escena las decidían él y Alarcón. Por otro lado, de Carlos Osorio y Bernardo Suárez menciona que ellos eran chilenos que habían estado presos en los centros de tortura de la Junta Militar (Valdés, 2016).

relatos orales de algunos chilenos que habían sido detenidos y torturados por los militares. Por ello, en los créditos de la película aparecen como consultores Carlos Osorio y Bernardo Suárez.¹³⁶

Planteamiento de la violencia en el filme

El filme de Alarcón tiene como hilo conductor la transformación ideológica del personaje principal: Manuel, un arquitecto de clase media que no tenía definida una postura política respecto a la disputa ideológica imperante en Chile durante el gobierno de Allende. Su indiferencia cambió cuando experimenta en carne propia la violencia con la que los militares reprimieron a todos aquellos que simpatizaban con la ideología sociocomunista de la UP o, tal como lo representa Alarcón en su película, simplemente ser sospechoso era suficiente para ser privado de la libertad y ser torturado. Manuel es encarcelado y torturado por los militares en el Estadio Nacional de fútbol de Chile. En este lugar conoce a simpatizantes afines a la UP que, al igual que él, eran víctimas del nuevo régimen encabezado por Augusto Pinochet.

Alarcón plantea en la película un arco narrativo de principio a fin que sirve para explicar la transformación ideológica del personaje de Manuel a partir de la violencia de la que fue víctima y testigo durante su encarcelamiento en el estadio de fútbol, pues su postura política y social al principio del filme es de indiferencia a las ideologías en disputa. Al final de la película su postura cambia y simpatiza con las causas socialistas de la UP; pasó de tener una actitud pasiva, indiferente e individualista en la disputa ideológica, a una actitud desafiante, de resistencia y solidaridad con las causas socialistas y comunistas promovidas por el gobierno de Allende. Los siguientes fotogramas, el primero del inicio de la película y el segundo del final, representan de manera visual el cambio en la postura del personaje y por ende dan cuenta del arco narrativo planteado por Alarcón.

¹³⁶ Valdés menciona que los actores eran originarios de Azerbaiyán y Georgia. Además, refiere que los consultores habían llegado a Moscú en calidad de exiliados y eran ellos quienes les describían como eran las torturas que los militares usaban contra los detenidos (Valdés, 2016, pp. 6-11).

Figura 16. Transformación física e ideológica de Manuel tras ser víctima de la violencia de los militares



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

Puesta en cuadro: tipo de planos

Los fotogramas anteriores tienen como común denominador el encuadre cerrado de la cámara en el rostro de Manuel que ocupa el plano principal. La intención es resaltar su actitud y postura ante el conflicto. Nótese también el sentido narrativo de los enfoques de la cámara en ambos fotogramas; en el primero, todo lo que rodea al personaje está desenfocado (borroso), lo que provoca que el espectador centre la atención en los gestos expresivos del personaje que contempla lo que sucede en las calles de Santiago de Chile. Por el contrario, en el segundo fotograma el enfoque permite observar lo que rodea al personaje, en este caso, rostros de personas que miran fijamente a sus victimarios. Esto último se encuentra en concordancia con la ideología socialista del filme, pues la imagen de Manuel rodeado de personas (obreros, campesinos, estudiantes), que al igual que él sufrieron la violación de sus derechos humanos, muestra que entiende y se une a las causas socialistas de la UP.¹³⁷

¹³⁷ El argumento narrativo de la película de Alarcón se asemeja al de Máximo Gorki en su novela *La madre* (1907). En ambas propuestas el personaje principal cambia su postura de indiferencia a partir de la violencia sufrida; en la obra de Gorki el personaje principal es apático con las causas revolucionarias de los comunistas hasta que su hijo, líder comunista, es encarcelado por los

A la historia de Manuel y de los personajes que se encuentran prisioneros se le suman escenas que describen hechos violentos fuera del Estadio Nacional; estos sirven como contexto para entender de mejor manera la denuncia que el director realiza respecto a los abusos y asesinatos de la Junta Militar.¹³⁸ Alarcón utiliza en su película la puesta en cuadro, la puesta en escena y la puesta en serie para acentuar la denuncia de la violencia ejercida por los militares.

En la película predominan dos tipos de encuadre: el plano general y el primer plano o encuadre cerrado. Los planos abiertos de *Noche sobre Chile* están acompañados por movimientos horizontales de la cámara que sirven, más allá de lo estético, para mostrar el contexto que rodea al personaje. Paralelamente, muestra los sitios donde se desarrolla la acción, de los cuales los actos violentos de los militares, como las detenciones o asesinatos, son los que interesan al presente análisis.

El enfoque de los planos generales también muestra nítidamente todos los elementos que aparecen en el encuadre, es decir que el objeto que está en primer plano se ve con la misma definición que los ubicados en la parte más profunda del encuadre, sin importar el sitio donde se desarrolle la acción, ya sea en la cancha del Estadio Nacional, en una calle o bien en una habitación, como en los siguientes fotogramas, en los que lo importante es representar el alcance masivo de la violencia, a través de todos los elementos claramente definidos que aparecen a cuadro.

zaristas, mientras que en la película de Alarcón el personaje principal cambia su actitud a partir de la tortura que sufre durante su encarcelamiento en el estadio de fútbol. La comparación entre la narrativa de Gorki con la de Alarcón no es descabellada, pues como se ha señalado, el director chileno se formó cinematográficamente bajo la tutela de la Unión Soviética, y tal como señala Abram Terz (1963) —seudónimo de Andréi Siniavski— el realismo socialista permeó en la literatura como en otras artes durante el régimen soviético. Este legitimaba la ideología sociocomunista a través de las manifestaciones artísticas, como el teatro, la literatura, la pintura y especialmente el cine. El común denominador en las obras del realismo socialista, señala Terz, es la presencia de un héroe positivo, ya sea individual o colectivo, que con sus acciones de lucha y resistencia ante los embates del enemigo siempre encuentra la forma de triunfar y de elogiar al comunismo y el porvenir de las sociedades comunistas (Terz, 1963, pp. 83-89). Un ejemplo de héroe colectivo en el cine soviético lo encontramos en *El acorazado Potemkin* (1925), dirigida por Sergei Eisenstein.

¹³⁸ El informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura realizado durante el gobierno de Ricardo Lagos señala que del 11 al 13 de septiembre de 1973 fueron detenidas cinco mil 373 personas por órdenes de la Junta Militar (2005, p. 231).

Figura 17. Planos abiertos que muestran el contexto donde se desarrolla la historia



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

Por otra parte, los planos cerrados de esta película son mayormente utilizados para encuadrar las expresiones fáciles de los actores: gestos de dolor, sufrimiento o bien para mostrar los estragos físicos de la tortura. De igual manera, en los planos cerrados el director centra la atención del espectador en ciertos elementos u objetos que van de acuerdo con la denuncia de la violencia, como en los elementos propios del avasallamiento que tuvieron algunas corrientes artísticas, entre ellas el cine. De estos se hablará más adelante, pues también representan la violencia estructural del régimen militar. En cuanto a las acciones de los personajes que los planos cerrados encuadran, estas enfatizan una acción en particular de los personajes: el diálogo, pues mediante él trasmite claramente su mensaje a favor del modelo sociocomunista.¹³⁹ Alarcón decide no mover la cámara en este tipo de encuadres lo que hace que la atención del espectador se centre en lo que los personajes dicen.

¹³⁹ El realismo socialista se ve también reflejado en los diálogos de los personajes de la película de Alarcón, pues, como señala Terz, en las obras comunistas es una obligación que los personajes elogien el camino al socialismo sin importar si es de sufrimiento o de lucha; lo que importa es el fin último, es decir el triunfo comunista a pesar de todos los obstáculos, incluida la muerte, pues aun muriendo el protagonista principal, da la vida por el triunfo comunista y eso lo convierte en un héroe positivo (Terz, 1963, pp. 84-85).

Figura 18. Planos cerrados sobre personajes que muestran las expresiones fáciles de los personajes



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

Puesta en escena: decorados, diálogos, vestuario y banda sonora

Destaca el diseño de arte, el cual recreó los escenarios donde se desarrollan los actos de violencia —Estadio Nacional y calles de Santiago de Chile—, decorados con elementos que aluden al conflicto ideológico chileno: pintas, banderas e incluso letreros en español que acentúan el realismo de la ficción. Alarcón decidió mediante planos abiertos mostrar esa ambientación, que enmarca las acciones de los personajes. Con ello se da un contexto realista y simbólico a la historia de ficción que cuenta en la cual las detenciones, la tortura y los asesinatos predominan sobre otras acciones; incluso cuando no hay una representación visual de la violencia, los diálogos refieren algún tipo de violencia directa, cultural o estructural. Como ejemplo, el diálogo que sostiene Manuel con un grupo de prisioneros:

Juan (obrero): Ni siquiera en las películas... esto está pasando... esto ya pasó: persecuciones, ejecuciones, prisiones. Nosotros pasamos por esto, nosotros sobrevivimos. La única arma que les queda es la tortura, esta atrocidad, esta masacre. Pero ellos no tienen la capacidad para cambiar nuestras ideas [socialistas].

Sacerdote: No quiero justificarlos, pero ellos también tienen algo que decir. Ellos piensan que reprimiéndonos defienden su país. Tenemos que convencerlos de que esto es un error.

Manuel: ¿Convencerlos cómo?

Sacerdote: Después de todo, estamos luchando por ellos.

Manuel: ¿Convencer? ¿Cómo se puede convencer a un soldado ignorante quien por primera vez en su vida sabe lo que es el poder?, ¿que con un arma en las manos se vuelve brutal? Él está listo para matar y disparar sin asumir ninguna responsabilidad... (Alarcón, 1977)

Figura 19. Decorado de las escenas con elementos que representan el conflicto y la violencia en el golpe de Estado.



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

Cuando la puesta en escena se compone principalmente de personajes que dialogan, Alarcón utiliza planos cerrados y desplaza la cámara al personaje que tiene la palabra, para otorgar un sentido narrativo tanto a los planos como a los movimientos de cámara; además el desplazamiento físico u óptico de la cámara

da dinamismo a las escenas en las que dialogan los personajes.¹⁴⁰ Los diálogos de la película se caracterizan por ser breves pero muy concisos sobre la postura ideológica de los personajes, como cuando el funcionario del gobierno militar le dice a Manuel:

General: Este recurso [la tortura] es algo solo temporal, un medio para recuperar la democracia [haciendo alusión al golpe militar]. No me cansaré de repetirlo: esto es solo un medio. Después de todo, estos soldados y oficiales hacen el trabajo sucio, el cual es necesario hacer para impedir un régimen marxista. (Alarcón, 1977)

Otra forma de representar la violenta represión militar en la película es través de los diferentes sectores sociales que fueron sometidos por los militares tras el golpe de Estado. En este sentido, en la composición de la puesta en escena aparecen obreros, maestros, estudiantes, profesionistas, campesinos, religiosos y hasta un niño que es asesinado.¹⁴¹ Estos son claramente identificables por su vestimenta. Es de destacar que, en las escenas, recurrentemente aparece el color rojo en alguno de los detenidos o violentados, pues este era el color de la bandera de la UP.

¹⁴⁰ El uso de los planos cerrados y del movimiento de cámara hacia el personaje que tiene la palabra es una práctica recurrente en la cinematografía, debido a que los movimientos de cámara desempeñan un papel descriptivo, expresivo o estético. Como lo refieren Casetti y Di Chio, la cámara es parte de la dialéctica del espacio y el movimiento en la representación cinematográfica incluso afirman que «la cámara, aun limitándose a descomponer y a registrar simples gestos, actúa en la práctica como un mecanismo capaz de registrar la continuidad dinámica de lo real y además de manipular sus apariencias, acelerando o desacelerando el flujo» (Casetti y Di Chio, 1991, p. 143).

¹⁴¹ La escena donde es asesinado un niño se asemeja al denunciado en el Informe de Amnistía Internacional. Carlos Fariña Oyarce tenía 13 años de edad al momento de su detención, el 13 de septiembre de 1973. El informe señala que fue asesinado por la espalda (Amnistía Internacional, 2001, pp. 25-26). En 1998 Amnistía Internacional divulgó el informe «Chile: las víctimas infantiles»; en él se menciona que hubo 26 casos de menores de 18 años que fueron torturados, asesinados o desaparecidos por los militares durante la dictadura (Observatorio Género y Equidad, 2013). Otro documento que aborda este tema es el *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*; en este se afirma que del 11 de septiembre de 1973 al 31 de diciembre del mismo año los militares detuvieron a 661 menores de 18 años. También plantea tres motivos para la detención de menores de edad: detenidos por su militancia política; detención y prisión junto a sus padres y; nacidos en prisión (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, pp. 581-582).

Figura 20. Las acciones de los actores de la puesta en escena en planos medios



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

En repetidas escenas, Alarcón muestra a los personajes que representan a dichos sectores sociales siendo violentados claramente por los militares. En este tipo de escenas los planos medios predominan, pues tienen un doble propósito: mostrar en conjunto la unidad entre sectores sociales afines a las ideas socialistas de la UP y, al mismo tiempo, mostrar la actitud, mayormente de resistencia y desafío, ante la violencia de la que fueron objeto.

Otro elemento del lenguaje audiovisual presente en la película es la música. En la trama es de suma importancia, pues maximiza el sentido épico que el director le asigna a la lucha del pueblo chileno en medio de la violencia durante los días inmediatos al golpe militar.¹⁴² La música que Alarcón incluye es de la llamada Nueva Canción Chilena. Esta es principalmente sobrepuesta en las imágenes en las cuales se muestran a los violentados con una actitud de resistencia y solidaridad entre ellos. La Nueva Canción Chilena al igual que el cine tuvo una

¹⁴² La música fue realizada por Patricio Guzmán, integrante del grupo Quilapayún. La canción que aparece en la película es «Estadio de noche» y aunque fue compuesta exprofeso para la película también forma parte del álbum *Providence* (1977) del cantautor chileno. Cristian Valdés, fotógrafo de la película, menciona que Castillo grabó por separado todos los instrumentos para después editarlos; su método utilizado, refiere Valdés, causó asombro entre los músicos soviéticos, pues ellos estaban acostumbrados a que las composiciones musicales fueran realizadas por orquestas de música clásica (2016, p. 7).

actividad de propaganda y militante en favor de la UP, motivo por el cual también fue duramente reprimida por el régimen militar (Spencer, 2015, p. 68).¹⁴³

No hay que perder de vista que la combinación de los elementos de la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie están pensados desde la perspectiva de un estudio cinematográfico soviético, cuyo objetivo, más allá de lo estético, era defender y difundir la viabilidad del modelo sociocomunista, pues, como se ha señalado, Alarcón tuvo que ajustarse a las exigencias de Mosfilm; incluso el propio Alarcón la consideraba panfletaria (Alarcón, 1997).¹⁴⁴

Con la historia sobre la transformación ideológica del personaje de Manuel, Alarcón denuncia la violencia extrema de la Junta Militar al momento del golpe de Estado y en los días inmediatamente posteriores a dicho suceso; sin embargo, también es importante señalar que en algunas escenas, a manera de subtrama, Alarcón sugiere el apoyo de militares a la causa de los seguidores de la UP.¹⁴⁵ En todo caso, ya sea en su trama principal como en las secundarias, el común denominador la película es la violencia a partir del allanamiento a La Moneda el 11 de septiembre de 1973. A continuación se ahondará en los tipos de violencia que el filme representa.

¹⁴³ La Nueva Canción Chilena fue un movimiento musical surgido en la década de los sesenta, en Chile, conformado por cantautores y agrupaciones que militaban principalmente en el PCCH. Su militancia política determinó los mensajes de sus canciones en favor del modelo soviético. Algunos de sus principales representantes fueron Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Quilapayún e Inti-Illimani (Spencer, 2015, pp. 68-69).

¹⁴⁴ En la entrevista para el programa chileno *Cine en off*, Alarcón manifiesta que *Noche sobre Chile*, además de ser panfletaria en favor de la ideología sociocomunista, también refleja las consecuencias que tuvo en él la violencia con la que los militares tomaron el poder: «los hechos ocurridos en el 73 cambiaron mi vida y dieron un vuelco total, y de cierta manera me condicionaron a hacer un cierto tipo de cine político al que yo, de verdad, no estaba preparado» (Centro Cultural La Moneda, 2021a).

¹⁴⁵ En la película aparecen escenas donde se representa el apoyo de algunos militares con la causa de los reprimidos; esto tiene relación con lo que Jorge Magasich (2019) documenta en *Testimonios de militares antigolpistas*, referente al desacato de militares y marinos que no estaban de acuerdo con las acciones de la Junta Militar. Esto está representado en la película a través de militares que brindan ayuda a los prisioneros; incluso Alarcón agrega una escena en la que un soldado que descubre a simpatizantes de la UP difundiendo propaganda en favor de Allende no los detiene. En este sentido, Magasich señala que los militares que se opusieron al golpe de Estado o que manifestaban su postura constitucionalista fueron torturados, detenidos, exiliados o asesinados.

Puesta en serie: tipo de montaje

De la puesta en serie, Alarcón utiliza el montaje con tres objetivos específicos: el primero, mostrar con la yuxtaposición de escenas la violencia en diferentes partes de Chile en el mismo lapso de tiempo, es decir, mostrar tanto lo sucedido en las calles de Chile, como lo que sucedía al interior del estadio de fútbol.¹⁴⁶ El segundo, incluir material de archivo en el relato de la película, pues retoma grabaciones que la televisión chilena e internacional realizaron al momento del bombardeo a La Moneda y las detenciones de algunos miembros del gabinete de Allende al momento del golpe militar. La inclusión de este material otorga un toque de documental al carácter de ficción de la película.¹⁴⁷

¹⁴⁶ La importancia que el cine soviético daba al montaje se percibe en las teorías que desarrollaron Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov y Andréi Tarkovsky. Eisenstein afirmó que «la cinematografía es en primer lugar y sobre todo: montaje» (1995, p. 33). Tanto él como Kuleshov sostenían que el sentido narrativo y temporal de una película se lograba con la yuxtaposición de dos imágenes diferentes que dan como resultado un nuevo concepto, y proponían cinco métodos de montaje: 1) montaje métrico, 2) montaje rítmico, 3) montaje tonal, 4) montaje sobre tonal y 5) montaje intelectual (Eisenstein, 1995, pp. 72-81). En cambio, Tarkovsky difería de las teorías de Eisenstein y Kuleshov. Consideraba que la creación de nuevos conceptos, como resultado de yuxtaponer imágenes distintas, no podía ser la meta última del cine; por el contrario, afirmaba que el montaje no era el elemento más importante de la imagen fílmica. Para Tarkovsky el flujo del tiempo capturado en cada escena, toma o plano determina el ritmo de la película y, por ende, el montaje mismo lo definía como «la imagen fílmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura, en ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con presión rítmicamente variable el tiempo» (Tarkovsky, 2022, p. 140).

¹⁴⁷ Las imágenes de la secuencia descrita también aparecen en la segunda parte del documental *La batalla de Chile* (1976), de Patricio Guzmán. Dichas imágenes fueron filmadas por el camarógrafo Manuel Martínez, quien trabajaba para la Televisión Nacional de Chile (TVN) y mencionó que fue desde el Hotel Carrera que pudo filmar las imágenes del bombardeo (El Mostrador, 2020).

Figura 21. Imágenes de archivo tomadas por medios televisivos al momento del golpe



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

El tercer objetivo de la puesta en serie que Alarcón propone es que la yuxtaposición de escenas enfatice el punto de vista del personaje principal. Esto significa que el espectador ve la violencia y el conflicto desde la mira del personaje, pues cuando Manuel es testigo de los actos de tortura, detenciones y asesinatos, la cámara simula ser la mirada del personaje. Esta acción coloca al espectador en el lugar del personaje principal, es decir que ve a través de sus ojos la violencia con la que los militares sometieron a los simpatizantes de la UP. En los siguientes fotogramas se aprecia la intención de mirar desde el punto de vista del personaje principal. Cada uno corresponde a la secuencia continua de la película.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Esta forma de montaje en la que el espectador desempaña un papel activo en el filme es parte del llamado efecto Kuleshov, el cual consiste en la yuxtaposición de imágenes distintas para que el espectador interprete un nuevo significado. En el caso de la película de Alarcón este efecto está presente cada que el protagonista es testigo de la violencia explícita de los militares. Kuleshov realizó su primer experimento en la década de 1920. Las imágenes utilizadas para demostrar su teoría fueron una secuencia corta de un *close-up* del rostro del actor Moszhuji yuxtapuesto con un plato de sopa, un ataúd con una niña muerta y con una mujer recostada sobre el sofá. Con estas yuxtaposiciones, en las que la toma del rostro del actor era la misma y su expresión facial nunca cambiaba, el público interpretaba algo distinto dependiendo de la imagen que le antecedía; con el plato de sopa se interpretaba hambre; con el ataúd, tristeza o dolor, y con la mujer recostada en el sofá, deseo (Mariniello, 1990, pp. 126-127). El experimento de Kuleshov está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_gI3LJ7vHc. Para una mayor explicación, también se recomienda ver la explicación que da Alfred Hitchcock sobre el efecto Kuleshov disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Q1LmKtWafOg>.

Figura 22. Manuel, testigo de la violencia: «No se me puede llamar un observador pasivo»



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

Identificación del tipo de violencia en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung

Noche sobre Chile es una clara denuncia de la violencia directa en los primeros días del régimen militar; sin embargo, de manera implícita, también representa en algunas escenas la violencia cultural y estructural que efectuó la Junta Militar. En su conjunto, estos tres tipos de violencia estuvieron encaminados a destruir la ideología comunista en Chile.

Galtung señala que la violencia no necesariamente surge en un solo sentido, es decir que no hay un orden rígido del origen de la violencia, pues señala que cada conflicto tiene sus particularidades y sus propios cauces por los que circula la violencia (2003a, p.12). La película de Alarcón propone el camino que siguió la violencia del régimen militar, que para tal caso se resume de la siguiente manera:

violencia directa → violencia estructural → violencia cultural¹⁴⁹

A continuación, se describe la representación que el filme hace de cada una de las violencias de acuerdo a la teoría galtuniana.

La violencia directa se encuentra explícitamente representada en los actos de tortura, maltrato verbal y asesinatos cometidos por los militares. Alarcón representa de dos formas audiovisuales la violencia directa. La primera es a través de las acciones de los militares que de manera descriptiva y expresa golpean, disparan, electrocutan, patean o insultan a los simpatizantes de la UP. Estas acciones de violencia directa son las más evidentes en la trama de la película, pues están tanto en las imágenes como en los diálogos de los personajes.

La otra forma en que Alarcón representa la violencia directa es mediante el sonido, el cual emplea de dos formas: la primera como complemento de las imágenes donde se ejerce violencia, pues se escucha el estruendo de un disparo, el quejido del golpeado o el sonido de un golpe sobre un cuerpo humano. La segunda como elemento descriptivo de la violencia, pues hay escenas donde no se ven las acciones de maltrato o asesinatos, pero sí se escuchan gritos de dolor o detonaciones de arma. Estas escenas están filmadas en contrastes marcados de luz y sombra, ya sea cuando se encuadra un lugar o la cara de un personaje. Tanto el sonido como el contraste de luces y sombras en las imágenes provocan que el espectador imagine el acto de violencia. Después de ello, los personajes aparecen nuevamente a cuadro, con moretones, con sangre o bien moribundos, en otras palabras, regresan a cuadro con los estragos de la violencia física. En algunos casos, la cámara encuadra solo los cadáveres, como en los siguientes fotogramas.

¹⁴⁹ La película muestra cómo la violencia estructural y la violencia cultural permitían la impunidad y la injusticia y legitimaban el uso la violencia directa. En la película se afirma que los militares creían necesario el uso de la violencia para erradicar lo que consideraban un mal: el comunismo. De igual manera plantea la manipulación de los medios de comunicación para, por un lado, ocultar las acciones de violencia directa y, por otro lado, legitimar el discurso oficial de los golpistas, que se resume en el exterminio de los comunistas.

Figura 23. Imágenes que representa la violencia directa



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

La violencia estructural, al igual que la directa, está ampliamente representada en la película pero de manera implícita, pues se representan las acciones que, desde el poder ejecutivo, los militares implementaron para violentar los derechos humanos, como la libertad de expresión o el derecho de impartición de justicia, al prohibir las manifestaciones sociales y artísticas en favor de la UP y, de igual manera, detener y condenar injustificadamente a los que consideraban simpatizantes del régimen allendista. En la teoría galtungiana la violencia estructural tiene como objetivo visibilizar el riesgo de la injusticia social promovida desde la parte institucional, como en una dictadura, en la que es común la represión a las necesidades humanas, como la expresión o la libertad de reunión e identidad (Parra y Tortosa, 2003, pp. 60-61).¹⁵⁰ En este sentido, Alarcón representa las detenciones arbitrarias y la privación de la libertad en los primeros días del régimen militar.

¹⁵⁰ Se recomienda el trabajo de Parra y Tortosa sobre la violencia estructural de Galtung. Estos autores dan ejemplos de las formas en que se manifiesta este tipo de violencia; también proponen diferentes rasgos específicos de esta; sostienen que el daño de la violencia estructural se produce en «la satisfacción de las necesidades humanas básicas. En la argumentación se ha hablado fundamentalmente de daño en términos de vida, pero también se podía hablar de daños en términos de privación de la libertad, de aculturación u otros» (Parra y Tortosa, 2003, p. 70).

Alarcón representa dos formas de violencia estructural. La primera, de manera indirecta muestra la ausencia de un marco legal para las detenciones arbitrarias y, por supuesto, juicios jurídicos para los detenidos. Esto se hace evidente desde la detención de Manuel hasta su supuesto juicio a manos de los militares, cuando refuta los argumentos que el general le da sobre el uso de la violencia para quitar del poder a la UP:

Manuel: Los medios no justifican el propósito ni le dan legitimidad, su verdadero objetivo... [interrumpe el general]

General: ¡Nuestro verdadero objetivo!, es construir una sociedad saludable donde cada uno conoce su lugar. El arquitecto construye, el estudiante estudia, el agricultor cultiva la tierra. Una sociedad donde no hay marxistas. (Alarcón, 1977)

En este sentido, el filme señala lo que, con el paso del tiempo, comisiones gubernamentales y civiles de Chile expusieron sobre la opacidad de las instituciones chilenas de justicia para establecer juicios en contra de las violaciones a los derechos humanos que los militares cometían, todo ello desde un marco legal e institucional.

La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación y La Comisión Nacional sobre Prisión y Tortura coinciden en que el poder judicial,¹⁵¹ único poder no disuelto por la Junta Militar al momento del golpe, permitió (Junta Militar, 1973),¹⁵²

¹⁵¹ La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación fue creada en 1990 por el presidente Patricio Aylwin. Su objetivo era esclarecer las violaciones del Estado chileno durante el periodo de dictadura (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996, p. 12). La Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura se creó durante el gobierno del presidente Ricardo Lagos en 2003; su principal objetivo era determinar la identidad y número de personas que durante la dictadura fueron víctimas de tortura y privación de su libertad (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, p. 16).

¹⁵² La Junta Militar publicó el 16 de noviembre del 1973 el decreto de ley núm. 128, el cual ratifica y aclara los alcances de lo dispuesto en su acta de constitución del 11 de septiembre. Señala cuatro artículos que a la letra dicen: «Artículo 1. La Junta de Gobierno ha asumido desde el 11 de septiembre de 1973 el ejercicio de los Poderes Constituyente, Legislativo y Ejecutivo. El Poder Judicial ejercerá sus funciones en la forma y con la independencia y facultades que señale la Constitución Política del Estado. Artículo 2. El ordenamiento jurídico contenido en la Constitución y en las leyes de la República continúa vigente mientras no sea o haya sido modificado en la forma prevista en el artículo siguiente. Artículo 3. El Poder Constituyente y el Poder Legislativo son ejercidos por la Junta de Gobierno mediante decretos leyes con la firma de todos sus miembros y,

por omisión, la represión a las libertades y derechos humanos que, en términos de la teoría de Galtung, es violencia estructural.¹⁵³

La película de Alarcón implícitamente representa el sometimiento que la Junta Militar ejerció sobre las organizaciones de obreros. En las escenas, Manuel está principalmente rodeado de obreros con la actividad política. De igual manera, representa la inexistente aplicación de recursos legales para las detenciones o los encarcelamientos, como los amparos o la sanción a los responsables. En este sentido, la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura menciona que el asedio a los opositores estuvo decretado desde la estructura institucional del régimen, pues diversos decretos de ley prohibían libertades sociales y políticas, como pertenecer a algún partido político o expresar su ideología de manera libre (2005, p. 228).¹⁵⁴

Otra forma de violencia estructural mostrada en la película es la relacionada con la prohibición de las manifestaciones artísticas que eran afines a la UP. Alarcón incluye escenas que muestran simbólicamente la destrucción de estas expresiones, específicamente hacia la música, el cine y las artes plásticas. Este asedio es representado con una guitarra tirada y un disco roto, en el caso de la música; para el cine, hace la representación con la mano de un militar tapando el lente de la cámara mientras exclama «No grabes»; para las artes plásticas enfoca murales manchados con pintura que tapan su significado.¹⁵⁵ Alarcón no solo pone

cuando estos lo estimen conveniente, con la de el o los ministros respectivos. Las disposiciones de los decretos leyes que modifiquen la Constitución Política del Estado formarán parte de su texto y se tendrán por incorporadas en ella. Artículo 4. El Poder Ejecutivo es ejercido mediante decretos supremos y resoluciones, de acuerdo con lo dispuesto en el decreto ley No. 9, de 12 de septiembre de 1973» (Ministerio del Interior, 1973).

¹⁵³ En *Dictadura y poder judicial en Chile*, Álvaro Fuentealba sostiene que el poder judicial durante la dictadura estuvo involucrado, más allá de la omisión de su fusión, directamente en la represión de la Junta Militar, específicamente sobre los gremios de obreros, pues señala que la creación del llamado Tribunal Especial del Trabajo era una forma directa de intervención del gobierno en el poder judicial, ya que este tribunal tenía como objetivo «la neutralización de una posible defensa institucional de los trabajadores por parte de un poder del Estado» (Fuentealba, 2012, p. 54).

¹⁵⁴ Como ejemplo están el decreto de ley núm. 50, publicado el 1 de octubre, y el decreto de ley núm. 198, publicado el 10 de diciembre, ambos en 1973. El primero, tenía como objetivo la unificación en las estructuras administrativas de las universidades. El segundo, restringía la actividad política de sindicatos de trabajadores y hacía especial énfasis en las reuniones sindicales las cuales solo deberían ser de carácter informativo durante el periodo que durara el «estado de guerra» (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996, p. 61).

¹⁵⁵ Errázuriz y Leiva documentan en su libro *El Golpe Estético. Dictadura militar (1973-1989)* imágenes que muestran la llamada operación limpieza, la cual consistía principalmente en borrar

en la puesta en escena dichos elementos, sino que también fija la cámara por unos instantes poniendo a cuadro dichos elementos. Tal como se aprecia en los siguientes fotogramas.¹⁵⁶

Figura 24. Imágenes que representan la violencia estructural ejercida sobre las expresiones árticas afines a la UP



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

En cuanto a la violencia cultural, el filme de Alarcón la representa en concordancia con la definición que Galtung (2003^a) propone, pues parte de la definición que el autor señala se relaciona con la legitimización a través de medios culturales del uso de la violencia. En la película hay escenas que representan la manipulación de los medios de comunicación por la Junta Militar. De manera específica, hay una escena que muestra cómo la televisión exaltó la figura de Pinochet el día del golpe de Estado y justificó la actuación del ejército diciendo que era en beneficio del orden nacional; en otras palabras, el filme muestra cómo la televisión legitimó el uso de las violencias de los militares. En otras escenas también refleja el control que la Junta Militar ejerció sobre los medios de

los murales realizados con alegorías a la ideología socialista de la UP, Así mismo de manera puntual señalan la represión hacia la música, el cine, la literatura y el teatro durante los primeros días que Pinochet ocupó el poder. (2012, pp. 15-44).

¹⁵⁶ La violencia estructural del régimen militar sobre las expresiones artísticas se refleja con claridad en las políticas culturales emitidas en 1974. Políticas que sirvieron como marco legal para la represión y la prohibición, estas consideraban a las artes como un medio utilizado por la UP para la soviétización de Chile (1974, p.30).

comunicación; muestran cómo los militares trataban de simular ante los medios la inexistencia de las violaciones a los derechos humanos en el Estadio Nacional.¹⁵⁷

Figura 25. Escenas donde se representa la violencia cultural del régimen para legitimarla a través de los medios de comunicación.



Fuente: fotogramas extraídos de Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.

También en los diálogos de los personajes se manifiesta el control sobre los medios de comunicación. En una de las escenas, en la que los obreros y Manuel están discutiendo sobre la pasividad de la clase obrera para defender al gobierno de la UP del derrocamiento, uno de los obreros señala cómo los medios están a favor de los golpistas:

- | | |
|------------------------------------|--|
| Manuel:
(arquitecto) | Ahora explique, después de todo, todos lo decían: viene el golpe. ¿Qué hicieron? ¿Por qué no se defendieron? |
| Jorge González:
(obrero textil) | Políticamente todo estaba perdido para nosotros incluso antes del golpe. La clase trabajadora fue aislada de la clase media. Ellos se alejaron de nosotros. |
| Sacerdote: | Yo no comprendo; después de todo, ustedes luchaban por una sociedad mejor, por una vida mejor y están en lo correcto. ¿Ustedes creen que la clase media no quería todo esto? |
| José Retamales: | Si querían, padre, nadie lo niega. Pero ellos también se |

¹⁵⁷ Izunza y Ortega sostienen que, tanto en la televisión como en la radio, se difundieron mensajes justificado el actuar represivo de la junta lo cual facilitó la violación de las libertades y derechos humanos (2016, pp. 23-26).

(obrero textil) enfermaron de la cabeza. La radio, la televisión, los diarios y todo eso estaba en las manos de los ricos.

Proyección de la paz

La película de Alarcón, vista desde el contexto de su producción, recrea con su denuncia de las violencias cometidas por la Junta Militar durante y después del golpe, los ideales socialistas de la URSS, con el cambio ideológico de Manuel tras la tortura y su integración a la lucha de clases. Alarcón crítica, por un lado, el modelo capitalista norteamericano (al que llama «fascista») y, por otro lado, le asigna un valor épico a la revolución socialista —basta con ver la escena final en la que todos se unen contra los militares opresores—. Además, también la película promueve ejemplarmente, con la transformación ideológica del personaje principal, la adhesión a los ideales de la revolución chilena.

Desde el postulado de la construcción de la paz (Galtung, 2003b), en la trama de *Noche sobre Chile* están ausentes los conceptos de paz positiva y paz negativa, ya que la película enaltece los principios revolucionarios sociocomunistas que establecen que la única vía para lograr la transición al comunismo es mediante la revolución armada del proletariado (eliminan el sistema democrático y la burguesía como clase social) y, al mismo tiempo, critica y denuncia las violencias de la Junta Militar. No muestra la intención de alcanzar la paz por medios pacíficos; por el contrario, representa las intenciones de ambos bandos del conflicto de imponer su visión del mundo, sin importar el uso de los diferentes tipos de violencia para lograr su cometido. Por ello, ninguno de los dos conceptos que propone Galtung (2003b) para lograr la paz por medios pacíficos se representa en esta película; sin embargo, sí se aprecia lo que define como pacificación del conflicto (2009):¹⁵⁸ un bando se impone al otro mediante la violencia —y triunfa el que tiene más posibilidad de ejercerla— sin solucionar las diferencias que originaron el conflicto.

¹⁵⁸ Al respecto, Galtung señala que la pacificación de un conflicto es un cese al fuego, una conciliación sin solución del conflicto o bien un sometimiento de uno de los bandos en disputa; para lograr superar el estado de pacificación indica que es necesaria la *reconciliación*, la cual busca construir la paz positiva, es decir, la ausencia de cualquier tipo de violencia (Galtung, 2009, p. 176).

Del lado de los militares, Alarcón representa expresamente el uso de diferentes formas de violencia para ordenar el país, es decir, para conseguir la pacificación del conflicto cuando somete al otro. Lo hace a través de la violencia directa y la estructural de los militares para hacerse del control político-social de Chile y eliminar todo rastro del gobierno socialista mediante asesinato, tortura, prisión forzada, represión y censura de los enemigos políticos (Junta Militar de Chile, 1974, pp. 37-40). De forma implícita en la trama, se percibe la violencia cultural de la Junta Militar para legitimar el uso de las otras violencias cuando se difunde el mensaje que su *misión suprema* era la de asegurar los valores de la sociedad chilena ante la destrucción provocada por la ideológica marxista-leninista (Junta Militar, 1973).

Del lado de los simpatizantes de la UP, si bien la intención de la película es mostrar la violencia de la que fueron víctimas, implícitamente también representa en los diálogos su intención de conseguir o no la paz por medios pacíficos:

- Jorge González (obrero textil): ...Nos esperamos con la posibilidad de un sistema de gobierno democrático para Chile. Las fuerzas armadas tienen soldados y oficiales que nos defienden. Pero por ahora es difícil, y tú, Manolo, piensas que nos defendemos llorando.
- Manuel: ¿Y luego qué? ¿Volver al comienzo?, ¿y no el camino de la lucha?
- Jorge González (obrero textil): Para otros países es, por supuesto, posible. Para nosotros, por ahora, este camino está cerrado. Lo más importante ahora es levantar a las masas para la lucha, trabajar con ellos, pacientemente, persistentemente, cada día con los trabajadores, con las mujeres, en armas, con los jóvenes. Debemos unirnos, amigos, contra nuestro enemigo en común: el fascismo. Esa es la clave de victoria.

El sentido narrativo de la película de Alarcón es acorde con uno de los principios del llamado «realismo socialista» pues enaltece la lucha revolucionaria sin importar si por el momento están derrotados y son obligados a seguir «la

democracia occidental». Este mismo principio de enaltecer el espíritu revolucionario en las obras artísticas también señala que la resistencia y la lucha armada traerán un nuevo comienzo (Terz, 1963, p. 99) , es decir, el uso de la violencia como método para hacerse del poder político, social y cultural.

CAPÍTULO 3

LA REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO Y LA VIOLENCIA

DESDE LA MIRADA DE LAS MUJERES

En este capítulo se analizarán un par de películas realizadas por dos cineastas chilenas que, durante su exilio, utilizaron el cine de ficción para narrar el conflicto ideológico y la violencia directa desde la mirada de las mujeres: Valeria Sarmiento y Angelina Vásquez. Aunque el objetivo central de este trabajo de investigación no es hacer el análisis de las películas desde una perspectiva de género, se buscó incorporar al corpus de películas la visión de las mujeres cineastas chilenas, debido a que, pese a la importancia, su papel en el exilio no ha sido ampliamente estudiado ni valorado. Durante el periodo de exilio, Valeria Sarmiento, Angelina Vásquez, Marilú Mallet y Susana Zweig grabaron 17 filmes, cifra relevante, porque nunca en la historia del cine chileno las mujeres habían conseguido tal cantidad de filmes dirigidos.¹⁵⁹

Las películas que se analizarán en este capítulo tienen como protagonista del conflicto la violencia a las mujeres. La primera, *La dueña de casa* (1975), de Valeria Sarmiento, es una crítica a las acciones y al modo de vida de las mujeres opositoras a Allende, a quienes la directora representa como personas banales y sin un sentido de empatía por las causas sociales de la UP. En la segunda, *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980), de Angelina Vásquez, se representa el trauma por la violencia especializada que los militares utilizaron en contra de las mujeres que apoyaban las causas del socialismo en Chile; además, visibiliza a las mujeres torturadas y asesinadas durante la

¹⁵⁹ Hasta antes del golpe militar tan solo dos mujeres habían dirigido algún tipo de trabajo cinematográfico: Gabriela von Bussenius y Valeria Sarmiento (Cristian, 2013, p. 4). La producción filmica de mujeres en el exilio es la siguiente: de Valeria Sarmiento son cinco: *La dueña de casa* (1975), *La nostalgia* (1979), *Gente de todas partes... gente de ninguna parte* (1980), *El hombre cuando es hombre* (1982), *Encontré el árbol del pan* (1982); de Angelina Vásquez, seis: *Dos años en Finlandia* (1975), *Así nace un desaparecido* (1977), *Gracias a la vida* (1980), *Apuntes nicaragüenses* (1982), *Presencia lejana* (1982), *Fragmentos de un diario inacabado* (1983); de Marilú Mallet, cinco: *No hay olvido* (1975), *Los Borges* (1978); *El evangelio en Solentiname* (1978), *La música de América Latina* (1980), *Diario inconcluso* (1982); por su parte, Susana Zweig solo grabó *Manos a la Obra* (1983), codirigida con Jaime Barrios y Pedro Rivera (Pick, 1987, pp. 15-21).

dictadura, tema que para aquellos años no tenía la importancia y relevancia que tiene hoy en día.

La dueña de casa (1975), de Valeria Sarmiento

Rosa Valeria Sarmiento Martínez nació el 29 de octubre de 1948 en Santiago de Chile. En 1968 alternó sus estudios de filosofía con el aprendizaje del cine en la Universidad de Chile; poco después comenzó a trabajar como montajista en las películas de Raúl Ruiz, con quien estaría casada hasta 2011. En la actualidad es directora, guionista y montajista, y es considerada la cineasta chilena más importante de su país y una de las más significativas de nuestro continente.

En sus películas es habitual ver que las protagonistas son mujeres, las ha representado desde diferentes ópticas sociales, políticas y culturales, por lo que ella define su cine como una *mirada oblicua* del mundo femenino (Cueno y Pérez, 2021). La necesidad de representar en su cine a la mujer se debe a que, tal como menciona, ella misma ha experimentado la minimización por ser mujer. Afirma que en los años sesenta no se creía que las mujeres fueran capaces de manejar una cámara de filmación.¹⁶⁰

¹⁶⁰ También señala que a principios de la década de los setenta, para poder filmar *Poesía popular: la teoría y la práctica* y *Los minuterios*, fue necesario que Raúl Ruiz presentara ante los productores de la editorial estatal Quimantú los proyectos para que fueran financiados, aunque en realidad ella se encargó de la filmación y del montaje de ambos filmes. De esta misma época, sostiene que ante la escasa valoración del trabajo de las mujeres en el medio cinematográfico chileno su primera película, *Un sueño de colores* (1972), la realizó con latas de películas que Raúl Ruiz le dio como pago por los documentales que filmó para la editorial Quimantú y con los ahorros que había conseguido gracias al trabajo como montajista con otros directores (Ramírez, 2021). En este mismo sentido, declara que al buscar financiamiento para filmar *El hombre cuando es hombre* (1982), los productores alemanes le negaban el recurso, pues consideraban que solo se trataba de la esposa de un cineasta reconocido que intentaba hacer cine: «yo había presentado varias veces el proyecto a la Televisión Alemana y esta lo rechazaba, decían que no... y hasta que al final cuando presenté el proyecto me dijeron, sí, mire... me dijo, como usted era la mujer de Raúl pensamos que usted quería hacer cine, nada más porque su marido hacía cine, pero ya al tercer proyecto nos dimos cuenta que realmente usted quería hacer cine» (Pinto Veas, 2013). Valeria Sarmiento reconoce que la estigmatización de su obra por haber sido la esposa y colaboradora más cercana de Raúl Ruiz la seguirá toda su vida «como un fantasma», pero también aclara que Ruiz no la ponía bajo su sombra, por el contrario, la apoyaba y la motivaba para seguir con su oficio de cineasta: «no es que yo viviera a la sombra de Raúl. Lo que pasó es que el mundo hacía que yo viviera a la sombra de Raúl, porque él era más conocido que yo. Era el mundo, los medios, que hacían que fuera así» (Jurado, 2011). La afirmación de Valeria Sarmiento se puede comprobar en su cine, ya que a pesar de la figura que representa Raúl Ruiz, ella tuvo la capacidad de desarrollar su propio lenguaje cinematográfico para hablar de las cosas que a ella le interesaban;

En plena efervescencia del cine político durante los años de la UP Sarmiento menciona que junto con Marilú Mallet y Angelina Vásquez eran las únicas mujeres en Chile que hacían cine, de igual manera señala que ella y Mallet militaban en el Partido Socialista, mientras que Vásquez era considerada como mirista (Pinto, 2021, p. 5). Esta afirmación de Sarmiento revela que, en principio, comulgaban con las ideas radicales de la izquierda chilena.

En este periodo, el cine chileno se caracterizó por ser de carácter propagandístico en favor de las ideas de la UP. En el caso específico de Sarmiento, hay dos directrices visibles en su producción filmica: la primera vincula a Raúl Ruiz con quien trabajó en la realización de documentales militantes para la editorial estatal Quimantú, de los cuales logró concretar tres: *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972), *Los minutereros* (1972) y *Nueva Canción Chilena* (1973). La segunda es más personal y sale de la narrativa militante y de propaganda propias de la época, pues en *Un sueño de colores* (1972), su primer filme dirigido, aborda las condiciones laborales y humanas de las mujeres *strippers*.¹⁶¹ Este trabajo fue presentado a Joris Ivens durante su visita a Chile Films. Sarmiento cuenta que «empezaron a mostrarle todos los cortos, que eran súper políticos, y él venía de un país socialista, así que estaba harto de todas estas cosas, y de repente vio mi documental y dijo: ¡Ah, por fin! Ese fue un apoyo así completamente indirecto» (Pinto Veas, 2013, p. 3).¹⁶² El filme no fue bien recibido por los cineastas chilenos, quienes consideraban que el proceso político-social que se vivía con la UP era el tema que tenía que prevalecer en sus filmes; pese a ello, Sarmiento afirma que su único móvil claro en ese momento era hacer algo sobre la condición de las mujeres (Mouesca, 1985, p.115).¹⁶³

en otras palabras, puede decirse que Valeria Sarmiento ha tenido su propia voz en el mundo del cine.

¹⁶¹ Sarmiento menciona que junto a Marilú Mallet y Angelina Vásquez propusieron a Chile Films, en pleno periodo de la UP, filmar tres cortometrajes, pero la productora estatal las rechazó, pues argumentó que eran socialistas y si querían filmar, tenían que buscar a una mujer cineasta comunista (Pinto, 2021, p. 5).

¹⁶² Este trabajo se encuentra perdido. Lo que se sabe de él es lo que la propia autora ha declarado en diferentes entrevistas, una de ellas hecha por Iván Pinto Veas en 2013.

¹⁶³ Tema que es recurrente en su obra, como por ejemplo en *La dueña de casa* (1975), *Mi boda contigo* (1984), *Amelia Lopes O'Neill* (1991), *Latin women beat in California* (1992), *Ella* (1995); *El desconocido de Estrasburgo* (1998) y *Rosa La China* (2002).

Tras el golpe, Sarmiento se refugió en Alemania y posteriormente se trasladó a Francia, donde comenzó a trabajar como montajista en los filmes de su esposo, oficio que contribuía a la estabilidad económica de matrimonio, pero para ella en esos momentos era también un encierro creativo del cual deseaba escapar.¹⁶⁴ La rebeldía de Sarmiento por dejar de ser solo la montajista de su esposo la condujo a dirigir cinco películas durante el periodo de exilio: *La dueña de casa* (1975), cortometraje de ficción; *La nostalgia* (1979), cortometraje documental; *Gente de todas partes... gente de ninguna parte* (1980), largometraje documental; *Encontré el árbol del pan* (1982), cortometraje documental, y *El hombre cuando es hombre* (1982), largometraje documental.

Una vez restaurada la democracia, Sarmiento no regresó a vivir a Chile; se quedó en Francia desde donde desarrolla su obra cinematográfica, aunque visita su país frecuentemente. A Chile volvió en 1990 para filmar *Amelia Lopes O'Neill*, largometraje de ficción rodado en Valparaíso que cuenta la historia de dos hermanas que se enamoran del mismo hombre, película muy significativa para la autora, pues su rodaje coincidió con el fin de la dictadura (Ulloa Inostroza, 2013).

Actualmente, el cine de Sarmiento es valorado tanto por la crítica, las instituciones, como por estudios académicos que reconocen sus aportaciones estéticas e ideológicas. Así, es frecuente encontrar retrospectivas de su trabajo fílmico en la Cineteca Nacional de Chile y en la Cinemateca de Francia. La figura de la cineasta va más allá de lo cinematográfico; trasciende, por su determinación, a un plano social. Es sin duda un ejemplo de la verdadera vocación artística.

Planteamiento del conflicto en el filme

La dueña de casa es la primera obra cinematográfica que Valeria Sarmiento escribió y dirigió desde el exilio. Las condiciones económicas francesas le

¹⁶⁴ Ella lo narra de la siguiente manera: «Raúl encontró el dinero para hacer sus películas, no yo. Por la economía de la familia, tuve que editar sus películas, mientras que él tuvo que escribir mis guiones. Desde la primera hasta la última película traté de escapar. Le dije: “¡Pero, Raúl, quiero hacer mis propios proyectos!” a lo que él respondió: “¡Valeria, te necesito, necesitamos dinero para la familia!”. Solo logré convencerlo cuando realmente tenía que preparar una película, escribir un guion, recaudar fondos o filmar» (Ramírez, 2021, p. 9).

permitieron rodar este filme de apenas veintitrés minutos. La propia Sarmiento cuenta que para filmar este trabajo recibió el apoyo de la institución francesa GREC (*Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques*), la cual financió con 10 mil francos la película; asimismo, también sostiene que eso «más la ayuda de amigos que tenían una cámara, otro un Nagra [equipo de audio portátil], amigas actrices, un departamento prestado» pudo realizar el filme (V. Sarmiento, comunicación personal, 13 de octubre de 2022).¹⁶⁵

La historia trata sobre un grupo de mujeres de la clase media y su ayudante en el servicio de la casa. Todas ellas viven en un departamento en los días previos al golpe de Estado. El contacto de las protagonistas con el mundo exterior que plantea la directora es distinto en las mujeres de clase media (y alta) que en la trabajadora doméstica de nombre María; en el caso de las mujeres de clase media mirar la televisión y ver por la ventana son las principales formas de enterarse de lo que sucede afuera, mientras que la trabajadora doméstica abandona la casa y sale. De hecho, el filme transcurre en su totalidad al interior del departamento. El planteamiento de Sarmiento por montar la puesta en escena al interior de la casa es metafórico, pues ella misma consideraba que las mujeres de clase media y alta que apoyaron el derrocamiento de Allende no veían más allá de las paredes de su casa.¹⁶⁶

El filme, acorde con la postura favorable de Sarmiento a la UP, critica a las mujeres que se opusieron a la política de cambio propuesta por Allende, a quienes la directora vincula con la clase media, de manera que las representa como triviales, egoístas y cuyos intereses se limitaban a su comodidad y a las paredes de su hogar. Por otra parte, a la mujer afín a la ideología de Allende la representa como trabajadora y libre. Con ello, establece, por un lado, la confrontación de las mujeres de clase de media contra la UP y, por otro lado, mujeres de clase media contra mujeres de la clase trabajadora.

¹⁶⁵ En entrevista personal, Sarmiento afirmó que el rodaje de *La dueña de casa* lo realizó en un fin de semana, y que su motivación para hacer este filme era dejar testimonio de las actitudes de las mujeres que se opusieron a la UP (2022).

¹⁶⁶ «Yo no quería olvidarme del periodo de “las cacerolas”, de ese fenómeno de la mujer burguesa instalada en el interior de su casa y sosteniendo un diálogo: ella reclamaba por las cosas que pasaban sin entender realmente lo que ocurría en el mundo exterior» (Mouesca, 1985, p. 115).

Puesta en cuadro: planos utilizados

Esta película de Sarmiento está filmada con planos cerrados y abiertos; muy rara vez mueve la cámara. Al estar la cámara fija por largos periodos, brinda la posibilidad al espectador de observar detenidamente todos los elementos que aparecen a cuadro. Esto permite relacionarlos con los diálogos o con las frases escritas que se incluyen entre escenas, las cuales son la parte más explícita de la crítica que la directora hace a las mujeres que apoyaron el derrocamiento de Allende.

Cuando la directora utiliza los planos cerrados lo hace para enfatizar la relación entre imagen y sonido, por ejemplo, cuando la dueña de la casa limpia su hogar, la cámara encuadra los movimientos de la mano al tiempo que expresa verbalmente su descontento con las políticas socialistas que la han orillado a realizar las labores domésticas. Es de destacar que la mayoría de los planos de la película son cerrados, pues están filmados al interior del departamento donde suceden las escenas. En cambio, el plano abierto es utilizado en la escena final y este simula la mirada de la dueña de la casa que mira por su ventada cuando sucede el bombardeo a La Moneda.

Puesta en escena: decorado, diálogos, vestuario y banda sonora

Al tiempo que señala la cerrazón de este tipo de mujeres, Sarmiento también las representa como personas superficiales. Para ello utiliza el decorado y el vestuario; en el primero coloca elementos de utilería para mostrar el nivel económico de vida; con el segundo representa el contraste entre las mujeres que apoyaban el socialismo de Allende y las que no. Las mujeres que estaban en contra de la UP están vestidas con ropa elegante y joyería, en contraste con la forma discreta de la vestimenta de la trabajadora doméstica. El conflicto al interior del departamento es constante, pues la dueña de la casa grita y ofende a la trabajadora doméstica con regularidad, en varias ocasiones la llama «perla» —en Chile este término es utilizado para referirse a las personas que no se esfuerzan y

que se aprovechan de la situación para obtener un beneficio—. De igual manera tanto la dueña de casa como su hija tienen constante desconfianza de las acciones de María; incluso piensan que les miente para salir del departamento:

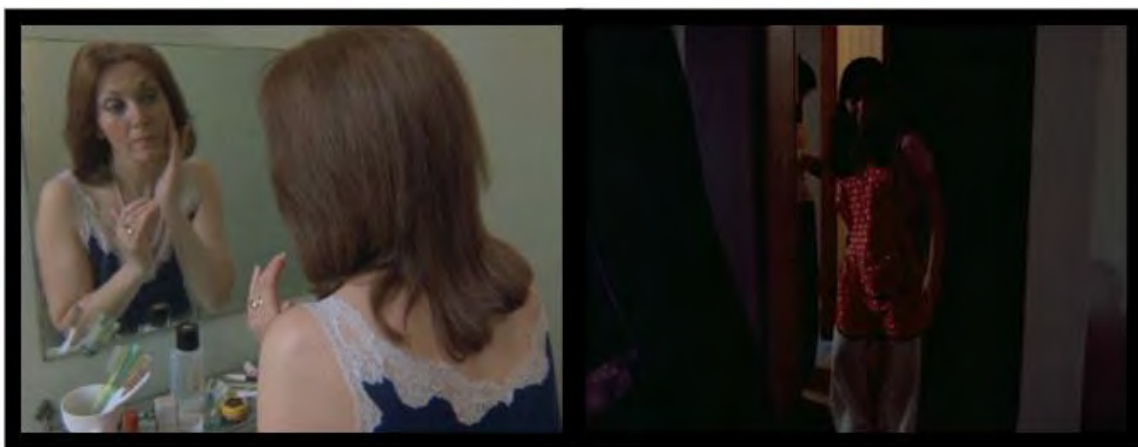
Hija de la dueña de casa: ¿Por qué estás haciendo tú las cosas?

La dueña de casa: Me pidió permiso «la perla», dijo que tenía al papá enfermo.

Hija de la dueña de casa: ¡Enfermo!, curado [borracho] andará, si nació curado como todos los rotos [persona mal educada].

Al final del filme, la trabajadora doméstica decide abandonar sus labores para sumarse a las manifestaciones en defensa del gobierno allendista, por lo que la dueña de la casa asume el rol de las labores domésticas. Precisamente con estos dos personajes Sarmiento representa los dos modelos ideológicos en conflicto durante el gobierno de la UP: por un lado el modelo capitalista y por otro el socialista.

Figura 26. Contraste en la representación formal de la mujer de clase media con la mujer trabajadora domestica



Fuente: fotogramas extraídos de Sarmiento, V. (Directora). (1975). *La dueña de casa* [Película]. Valeria Sarmiento.

Sarmiento muestra al tipo de mujeres que estaban en contra del gobierno de la UP como personas de contradicciones, pues por un lado manifiestan su nacionalismo y espíritu religioso y, por otro lado, manifiestan su egoísmo al negar la ayuda a sus vecinos: «[La dueña de casa] ...el café guárdalo porque si lo ven los vecinos me van a pedir, no estoy como para andar regalando cosas» (Sarmiento, 1975). Estas mismas mujeres se alegran de la violencia con la que fue derrocado el gobierno allendista, tal como aparece en la escena final de la película. Mientras que la mujer de la clase obrera es representada como un ser humano libre de elegir entre seguir trabajando para la clase media y alta o apoyar al gobierno socialista.

En el filme, Sarmiento solo escenifica una confrontación verbal entre las dos ideologías en disputa. En dicha escena, dos mujeres de la misma clase social defienden su postura: mientras que la mujer afín a la UP sostiene que con el gobierno de Allende todos son tratados por igual sin importar la clase social o su afinidad política, la mujer que no es partidaria del modelo socialista acusa al gobierno de beneficiar a sus simpatizantes y con ello, de manera implícita, manifiesta el sentimiento de opresión que existía entre los que no apoyan a la UP.

La dueña de casa: ¿Qué le pasó que está sin azúcar?

Vecina: Estaba haciendo la torta [pastel] para el cumpleaños de la niña que es mañana y entonces me falta una tacita para el merengue, mañana se la devuelvo, porque mañana llega la azúcar a la Jap, así que es solo por un día.

La dueña de casa: [Con gesto irónico] Pero usted debería de tener su saquito guardado, pues siendo del gobierno...

Vecina: Tenemos igual que lo que tiene todo el mundo, no tenemos más que ninguno, todo el mundo tiene lo mismo ahora.

La dueña de casa: No, todo el mundo no, vecino. Su marido debería preocuparse más, ya que entra y sale tanto de La Moneda.

Vecina: Va a trabajar, no más; es lo que hace, ¡trabajar!

Figura 27. La dueña de casa realizando labores del hogar ante la ausencia de su trabajadora domestica



Fuente: fotogramas extraídos de Sarmiento, V. (Directora). (1975). *La dueña de casa* [Película]. Valeria Sarmiento.

Sarmiento en su filme hace especial énfasis en el enojo que causaba el desabasto de alimentos entre las mujeres que no compartían la ideología socialista, por el contrario, muestra la complacencia de las mujeres que simpatizaban con la UP, las cuales, según el filme, asimilaban las carencias y no se quejaban por la falta de productos. No hay que perder de vista que se trata de una obra militante que exalta el espíritu socialista y combate a quien no piensa igual que ella. En este sentido, Sarmiento intenta enaltecer el trabajo de las Jap y no menciona los problemas que estas organizaciones tuvieron incluso al interior de sus estructuras, como ejemplo: «[La dueña de casa] Lo que me costó en el mercado negro este pollo es un asco. Los de la Jap sí que han de estar más gorditos. Qué escasez hay de todo».¹⁶⁷

¹⁶⁷ Para combatir el desabastecimiento, el gobierno de Allende, con ayuda de las bases militantes del Partido Comunista y del Partido Socialista, creó en 1972 las llamadas Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (Jap). Estas tenían como objetivo controlar la distribución de productos y alimentos básicos, así como contrarrestar la inflación en los precios. Las Jap también pretendían ser un amplificador de simpatizantes del gobierno de la UP, pues para el Partido Comunista eran «bases de apoyo» electoral, mientras que el Partido Socialista las consideraba el «germen del poder popular» (Cofré, 2018, p. 226). Para 1973 las Jap expandieron su ámbito de poder, pues ya no solo distribuían los productos sino también organizaban comités de vigilancia sobre la producción de artículos de primera necesidad e incluso, para ese mismo año, buscaron sin éxito sumar a su causa a la clase media chilena mediante alianzas con medianos productores (Giusti, 1975, pp. 767-788). Giusti sostiene que, derivado de su origen partidario, las Jap tuvieron varios problemas internos, como la corrupción, el sectarismo y el caudillismo, elementos que desacreditaban su labor social entre la clase media y alta (1975, p. 788).

La banda sonora de la película enfatiza las voces de los personajes, pero también representa de manera somera la reacción de las clases media y alta para derrocar al gobierno allendista. Aunque visualmente no recrea el bombardeo a La Moneda —la directora se vale del sonido indirecto para introducir en la puesta en escena el ruido de los aviones *Hawker Hunter* y las detonaciones de bombas sobre el palacio de gobierno—, la puesta en cuadro que propone Sarmiento es con una mujer asomándose por la ventana al escuchar el sobrevuelo de los aviones y el ruido de las bombas.¹⁶⁸

Figura 28. Vecina de la dueña de la casa asomándose por la ventana mientras suena el estallido del bombardeo a La Moneda



Fuente: fotograma extraído de Sarmiento, V. (Directora). (1975). *La dueña de casa* [Película]. Valeria Sarmiento.

Por otro lado, también el sonido indirecto (*off*), sobrepuesto en las imágenes, sirve para representar el conflicto. Un ejemplo es la escena en la que la hija de la dueña de casa grita desde su balcón ofensas a los manifestantes que apoyaban a la UP; a cuadro solo aparece la mujer que desapruueba al gobierno

¹⁶⁸ El general Jorge Gustavo Leigh Guzmán fue quien ordenó el 11 de septiembre a las 11:50 de la mañana el bombardeo al Palacio de La Moneda, donde se encontraba Allende. El sonido de los aviones que sobrevolaron el cielo de Santiago y las bombas que destruyeron La Moneda son parte de la memoria social del golpe de Estado en Chile. Se recomienda ver «Golpe de Estado de Pinochet a Allende: 11 sonidos que marcaron el 11 de septiembre de 1973 en Chile» (Molina y Robino, 2019).

socialista, pero se escuchan voces y ruidos de manifestantes que gritan al unísono «Allende, Allende, el pueblo te defiende», pero visualmente nunca aparecen a cuadro.

Puesta en serie

Sarmiento incluye frases escritas en el montaje de la película, las cuales son el hilo conductor en la temporalidad del conflicto que plantea: la primera, del general Leigh: «La mujer nos dio a los demás hombres una verdadera lección: se mostró impávida y dispuesta a defender lo correcto. Ella demostró resistencia a cualquier prueba», refiere las acciones femeninas previas al golpe; la segunda frase del filme corresponde a Teresa Donoso Loero: «Sin suplantar a sus hombres y menos a sus soldados, ellas fueron solo la antorcha de la noche y el clarín de la batalla»;¹⁶⁹ su frase refiere la satisfacción de las mujeres al momento del golpe de Estado.¹⁷⁰ La tercera cita escrita del filme es de Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet: «creo que Dios está presente en nuestra vida tanto en las cosas grandes como en las pequeñas, en el fracaso del gobierno de la Unidad Popular veo la mano de Dios» (Sarmiento, 1975), con ella pretende justificar desde un punto de vista moral y religioso la violencia de los militares. Esta frase no solo

¹⁶⁹ Periodista que formó parte del equipo de redacción del periódico *El Mercurio*, uno de los medios de comunicación que estaban en contra del gobierno de Allende. De igual manera formó parte de la agrupación llamada Poder Femenino, la cual opuso férrea resistencia a la vía chilena al socialismo.

¹⁷⁰ En el filme solo aparece la primera oración del planteamiento de Donoso. A continuación, se transcribe el texto de donde Sarmiento retoma la frase: «sin suplantar a sus hombres y menos a sus soldados, ellas fueron solo la antorcha de la noche y el clarín de la batalla. Hasta que despuntó un amanecer. Era el amanecer del 11 de septiembre de 1973». Aparece en la introducción de su libro *La epopeya de las cacerolas vacías*, obra que resalta la influencia del Poder Femenino en el derrocamiento de la Unidad Popular. Uno de los muchos ejemplos que la autora da en su libro es el manifiesto de marzo de 1973, transmitido públicamente a través de la radio: «¡Alerta, mujer chilena! ¡El Poder Femenino denuncia! ¡Chile ya no es un país en libertad! A partir del 4 de marzo hemos perdido la fe en nuestra legalidad. La dictadura marxista manejó las elecciones a su antojo, tal como acostumbra en todos los países dominados por el comunismo internacional. Chile no tendrá nunca más elecciones libres. Mujer chilena: tú, que, como nadie, soportaste sacrificios y vejaciones a fin de votar por la democracia, convéncete: te han estafado. El Poder Femenino te ordena prepararte para cualquier situación de emergencia que pueda producirse en las próximas horas. La legalidad ha sido sobrepasada. Nuestra confianza se acabó. Este es un llamado a nuestras bases a lo largo de todo el territorio nacional. ¡Viva Chile! Las mujeres asumiremos nuestra responsabilidad» (1974, p. 75).

aplica para definir el pensamiento de las mujeres en relación con la violencia de los militares, sino que también muestra lo violento que era el discurso oficial tras la instalación de la Junta Militar en el poder: «extirpar de raíz los focos de infección [comunista] que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria» (Junta Militar de Chile, 1974, p. 37). Con la frase de Hiriart termina la película.

Cabe señalar que el fotograma que la directora coloca previo a la aparición de esta frase amalgama aún más el sentido religioso y refuerza la crítica de Sarmiento hacia la doble moral de las mujeres que no creían en el modelo socialista de Allende. En dicho fotograma se observa a una mujer que señala hacia el cielo, gesto que es irónico, pues con él hace referencia a los aviones que se dirigen a bombardear La Moneda y, al mismo tiempo, tal como lo señala la frase de Hiriart, indica que los actos violentos de los militares son la justicia divina que está por acabar con la UP. De igual manera, nuevamente Sarmiento señala la cerrazón de este tipo de mujeres, pues caracteriza al personaje femenino con lentes oscuros dentro de su oscuro departamento. Es así que en esta última imagen de la película la directora emplea la puesta en escena (personajes, vestuario, actuación) y la puesta en serie (la yuxtaposición del fotograma con la frase de Hiriart) para enfatizar su crítica a las mujeres que querían por cualquier medio imponer su visión política, social y cultural en Chile.

Figura 29. Vecina de la dueña de casa que señala hacia el cielo cuando escucha pasar los aviones de ataque rumbo a La Moneda



Fuente: fotograma extraído de Sarmiento, V. (Directora). (1975). *La dueña de casa* [Película]. Valeria Sarmiento.

En este filme Sarmiento no solo critica a las mujeres de clase media y alta de Chile, de manera implícita también las acusa de ser causantes de la inestabilidad social que predominaba durante la disputa ideológica entre socialistas y capitalistas, pues en uno de los fotogramas de la película centra la atención de la cámara en la bandera chilena, la cual es colocada por la dueña de casa al revés, con la estrella hacia abajo. Esta imagen es yuxtapuesta antes de la frase escrita del general Jorge Gustavo Leigh, miembro de la Junta Militar durante la dictadura,¹⁷¹ con lo cual la imagen adquiere mayor sentido, pues la frase alude al heroísmo que los militares atribuían a las «mujeres burguesas» que defendieron la patria del marxismo: «la mujer nos ha dado a los hombres una verdadera lección. Ella era infatigable y estaba dispuesta a defender lo que era correcto. Ella ha demostrado resistencia a todas las pruebas» (Sarmiento, 1975).

¹⁷¹ El general Gustavo Leigh Guzmán fue el comandante en jefe de la Fuerza Aérea cuando Salvador Allende era presidente; asimismo, fue el principal orquestador del golpe de Estado, pues fue quien convenció a Augusto Pinochet de sumarse con los golpistas. Fue miembro de la Junta Militar hasta 1978, cuando por discrepancias con esta fue destituido (Memoria Viva, 2023a).

Figura 30. La dueña de casa ayuda a la hija a elegir su vestimenta para la participación en una actividad cívica



Fuente: fotograma extraído de Sarmiento, V. (Directora). (1975). *La dueña de casa* [Película]. Valeria Sarmiento.

A través de la puesta en serie, la película de Sarmiento, a pesar de su corta duración, logra describir de manera resumida tres temas del contexto social y político que llevaron al conflicto hasta su punto de violencia máximo: a) el temor de la clase media al *comunismo*,¹⁷² b) el desabasto de alimentos¹⁷³ y c) las protestas

¹⁷² La clase media chilena desarrolló dos temores hacia el marxismo: el primero surgió después de que la UP atacó, con la reforma agraria y la nacionalización del cobre, los intereses de los grandes empresarios tanto nacionales como extranjeros. Consideraban que una vez logrado este objetivo el gobierno atacaría a los pequeños y medianos propietarios de empresas, así como a los profesionistas, lo que contribuyó a que asociaciones gremiales como la de transportistas se movilizaran y se manifestaran mediante el paro de actividades; inevitablemente esta acción sumó para hacer más visible el desabastecimiento, la inflación y la especulación. El segundo temor radicaba en el detrimento de los valores tradicionales cristianos respecto a la familia, la pareja y el orden público, pues existía una constante campaña de comunicación, por parte de los partidos opositores al gobierno allendista, que alertaba sobre los riesgos de la revolución socialista en términos de libertad, democracia y propiedad privada si se lograba la *sovietización* de Chile (Candina Polomer, 2020, p. 159).

Ambos temores tuvieron cabida principalmente entre las mujeres de clase media y alta, quienes asumían como una obligación de género el cuidado de los alimentos para los integrantes de su hogar y la salvaguarda de la moral cristiana y de los valores sociales tradicionales chilenos (Candina Polomer, 2020, p. 159). La participación de las mujeres de clase media y alta en el conflicto responde primeramente a una cuestión de género, pues, como vemos, el contexto económico y político afectaba directamente su principal ámbito de responsabilidad: el hogar; a ellas les tocaba administrar los alimentos y preservar las costumbres que consideraban buenas, en suma, una forma de vida que no concordaba con la planteada por el socialismo. Pero también es cierto que la visión de las mujeres de dichas clases sociales estaba fuertemente influenciada por

de las mujeres de la clase media contra el gobierno.¹⁷⁴ Asimismo, Sarmiento utiliza elementos propios del lenguaje cinematográfico para representarlos principalmente mediante la puesta en escena. En ella coloca a *la dueña de casa* realizando las labores domésticas que le correspondían a su trabajadora; con ello indicaba el temor a perder los privilegios propios de la clase media y alta a causa de las ideas de la revolución social que promovía la vía chilena al socialismo. En estas mismas puestas en escena la directora incluye diálogos que reflejan el temor a que los socialistas los despojara de sus pertenencias: «[La dueña de casa] Lo que pasa es que no hay respeto de nada. ¡Y si ella [la trabajadora doméstica] fuera revolucionaria, también! Luego querría tomarnos la casa, como lo hacen con las fábricas, la tierra, con todo» (Sarmiento, 1975).

sus afinidades políticas, especialmente del Partido Nacional y de la democracia cristiana. Tanto las agrupaciones de mujeres como los partidos políticos opositores hacían un llamado a salvar a Chile y a sus hijos del comunismo (Power, 2008, pp. 202-206).

¹⁷³ El desabasto de alimentos en Chile inició a un año de la llegada al poder de Allende. Para 1972 este problema se agudizó y para 1973 el problema se volvió parte de las confrontaciones políticas e ideológicas de la sociedad chilena (Pastrana y Threlfall, 1974). La suma de estos factores debilitó la economía chilena y creó entre la población diferentes especulaciones, lo que polarizó aún más la ya fragmentada sociedad chilena.

¹⁷⁴ Las características ideológicas que Sarmiento plantea en su filme respecto a la mujer opositora al gobierno de la UP tienen una fuerte vinculación con las mujeres que formaban parte del llamado Poder Femenino (PF), agrupación que organizaba las protestas públicas en contra de las medidas socialistas del gobierno. Las mujeres del PF se autodefinían como las defensoras de la mujer chilena ante la escasez y la crisis económica que se agudizó a partir de 1972. Se promovían como un movimiento que se regía por el género más que por la clase social, aunque tal y como lo menciona Margaret Power, la clase social sí fue determinante para la movilización en masa de las mujeres de las clases media y alta, pues ellas tenían acceso a teléfono en casa, podían pagar un taxi o bien tenían carro propio, además de que tenían empleadas domésticas —como en la película de Sarmiento— (2008, p. 197). Elena Larraín, una de las principales dirigentes del PF, explica que el Partido Demócrata Cristiano, el Partido Nacional, el Partido Democrático Nacional, la Izquierda Radical y la Democracia Radical designaron a una representante para formar parte de la mesa directiva de dicha agrupación de mujeres, lo cual les brindó el acceso a los recursos de cada partido para organizar las protestas en contra del gobierno socialista (Power, 2008).

Las mujeres del PF no solo criticaban al gobierno, también sus reclamos y enojo estaban dirigidos a lo que consideraban una actitud pasiva y solapadora de los hombres con el gobierno allendista; creían que los hombres tenían la responsabilidad biológica y social de hacer algo para quitar del poder a los sociocomunistas y así ayudar a proteger a los integrantes de su hogar, de acuerdo con lo que Margaret Power menciona en su libro *La mujer de derecha. El Poder Femenino y su lucha contra Salvador Allende 1964-1973*: «Uno de los motivos por los cuales las mujeres se quejaban con tanta vehemencia era que los hombres no cumplían con sus obligaciones de género, las mujeres se veían obligadas a asumirlas. Su lucha no tenía como objeto reemplazar al hombre sino de convencerlo de que asumiera sus deberes biológicos y sociales» (2008, p. 208).

Identificación del tipo de conflicto en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung

Esta película de Sarmiento representa a través de elementos fílmicos la parte invisible del triángulo de la violencia de Galtung (1998, p. 15), pues a través de las puestas en escena, en cuadro y en serie, señala cómo las acciones y las actitudes de las mujeres de la clase media y alta pasaron de agresiones o descalificaciones verbales a la satisfacción por el uso de la violencia explícita en contra de los socialistas. Si bien el planteamiento de Sarmiento se centra en las mujeres, este también refleja la evolución del conflicto en Chile más allá del género, ya que el conflicto evolucionó del terreno ideológico al terreno de la destrucción del enemigo.

El filme de Sarmiento no muestra una violencia explícita o directa, por el contrario, centra su representación en criticar a un tipo de mujer que por definición ideológica estuvo en contra del modelo socialista de la UP. En este sentido, la película de Sarmiento tiene cabida en la parte invisible del triángulo de la violencia de Galtung. Uno de los postulados sobre la formación de la violencia que señala el autor noruego está relacionado con «la disputa» que sucede entre sectores de una misma sociedad que buscan conseguir un mismo bien (2003b, p. 107).¹⁷⁵ En el filme se establece que las primeras confrontaciones sucedieron en el terreno ideológico, es decir, existió una lucha por detentar el poder político sin daños físicos entre las partes.

Por otro lado, es claro que la doctrina socialista de corte comunista pretendía la abolición de la propiedad privada de los medios de producción y, por consiguiente, la supresión de la clase alta y media, y el ataque a la religión y los valores tradicionales, asuntos que encarnaba el grupo contrario. Los opositores, aunque en el papel aparecían como rivales políticos, eran antagonistas que debían ser eliminados a mediano o largo plazo. Para la ideología de corte

¹⁷⁵ Es importante señalar que el postulado de Galtung sobre la formación del conflicto y su evolución no se centra en las víctimas ni en los victimarios, sino que analiza qué factores sociales, políticos, antropológicos, históricos, geográficos o psicológicos crearon el conflicto y su eventual transformación a violencia directa, como lo plantea en «Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia y su tipología» (Galtung, 1980).

comunista, la democracia tal como ahora se define no era un bien en sí mismo, sino el camino para allanar el camino para un modelo que suprimía la «democracia burguesa», como lo planteado por el régimen comunista soviético, chino y cubano.

Una ideología política como esta, en su mesianismo, lleva el germen de la violencia, pues es amenaza para los adversarios: si triunfo, finalmente te destruyo, parece decir. Así, en esta ideología no hay ausencia de violencia. Los derechos de la ciudadanía en realidad son un paso para la supresión del rival y sus aliados ideológicos o de facto. Por otro lado, la reacción de los ultramontanos de derecha, detentores de muchos privilegios y casi dueños del país no era menos violenta. Era difícil una conciliación cuando los extremos se empezaban a tensar y la solución no estaba en los acuerdos entre los involucrados acerca de valores compartidos.

Finalmente se dejó de lado el debate público y democrático para dar paso a la oposición mediante la violencia directa suscitada entre antagonistas que permitió a uno de los dos bandos políticos imponerse sobre el otro —de manera específica, Sarmiento ubica dicha disputa desde la mirada superficial de las mujeres ajenas a la UP—. ¹⁷⁶

Galtung también establece que la evolución de un conflicto tiene que ver con la satisfacción de necesidades fisiológicas, como el acceso a los alimentos o a la vivienda, las cuales pueden ser puestas en riesgo por una estructura de poder que las limita. Al hacerlo, la parte afectada reacciona, generalmente, de manera violenta (UNESCO, 1980, p. 97). Aunque la intención evidente de Sarmiento no es criticar el modelo socialista de la UP, este sí describe, releyéndolo desde la teoría del conflicto de Galtung, el atentado desde la estructura del gobierno a los derechos, a las libertades y a las necesidades de quienes no eran partidarios de la ideología de la UP.

¹⁷⁶ El concepto de ideología es entendido, según Van Dijk, como un «sistema de creencias» socialmente compartidos por una colectividad. Añade que las ideologías «consisten en representaciones sociales que definen la identidad de un grupo, es decir, sus creencias compartidas acerca de sus condiciones fundamentales y sus modos de existencia y reproducción. Los tipos de ideologías son definidos por el tipo de grupos» (Dick, 2005, pp. 10-13).

Específicamente, el temor de las mujeres opositoras a la UP, de acuerdo con el planteamiento de Sarmiento, fue la limitación de sus derechos y libertades a causa de la implementación del modelo socialista. En este sentido, el mismo postulado de Galtung considera que, si la estructura de poder y la imposición de su ideología atentan contra las libertades y los derechos de ciertos grupos sociales, el conflicto trascenderá y se convertirá en violencia directa (UNESCO, 1980, p. 97), como la película de Sarmiento refiere que sucedió. La teoría sobre la formación de conflictos de Galtung contempla dos vías en que la violencia invisible puede direccionarse: la primera, desde la estructura a la base; la segunda, de la base a la estructura —en ambas la violencia directa implica el triunfo a uno de los involucrados en conflicto— (UNESCO, 1980, p. 100). En el filme de Sarmiento se muestran las dos direcciones: por un lado representa que las clases media y alta sentían violentadas sus libertades con las medidas socialistas del gobierno de la UP, argumento que, como se ha señalado, fue ampliamente utilizado por los adversarios de la Unidad Popular para intentar justificar la violencia de los militares. Por el otro, muestra las conductas y reacciones violentas de las mujeres de clase media que se sentían amenazadas por las políticas socialistas de la UP que exigían y avalaban la intervención militar como única salida al conflicto.

Las críticas que Sarmiento hace de las mujeres opositoras a la ideología socialista del gobierno de Allende son un ejemplo de la polarización ideológica que se vivía en Chile durante el gobierno de la UP. Con estas representa, según la autora, lo que ellas pensaban, pero al mismo tiempo proyecta también las acciones y pensamientos de los simpatizantes del proyecto socialista. De marcado sesgo político y partidista, el filme de Sarmiento es también una propuesta para censurar la perspectiva política opuesta, ya que señala una serie de motivos que tuvieron las mujeres de las clases media y alta para apoyar a los golpistas en el derrocamiento del modelo sociocomunista de la UP. Asimismo, su película ironiza sobre la moral religiosa que este tipo de mujeres utilizaron para justificar su reacción ante lo que consideraban limitaba sus necesidades y ponía en riesgo sus derechos: «[La dueña de casa] Los carabineros, para eso están los carabineros, para el orden. No hay respeto. ¡Ay, virgen María!, ¡un milagro!».

Proyección de la paz

Si se considera la representación que, a través del uso de elementos audiovisuales, realiza Valeria Sarmiento del contexto social y político en su película y se interpreta con la teoría de Galtung, se observa que el golpe de Estado era hasta cierto punto inevitable. Como señala una de las máximas de la teoría galtungiana sobre el conflicto, al no ser resuelto en su parte invisible evolucionó a su parte visible, es decir, a la violencia directa y explícita con la cual los militares decidieron intervenir violentamente en política y hacerse de facto del poder para suprimir al adversario político tornado ya enemigo de la patria.

Desde su visión militante, Sarmiento representa el contexto político y social del momento previo y del golpe de Estado, pues en su filme no solo critica el comportamiento y las actitudes de las mujeres de la clase media sino también, de manera implícita, las responsabiliza del derrocamiento del gobierno allendista, por medio de la violencia. Si se ve bajo la luz de la teoría de Galtung, la estigmatización entre las partes no ayuda a resolver el conflicto porque solo se hacen más hondas las diferencias entre unos y otros sin que estas puedan llegar a resolverse mediante soluciones no violentas, como fue el caso.

Este filme, visto más allá de la militancia política de su directora y tras el cristal de la teoría de Galtung —específicamente con los postulados sobre la evolución del conflicto (UNESCO, 1980)— muestra rasgos, actitudes y acciones de las partes involucradas en el conflicto ideológico chileno que desembocaron en el bombardeo de La Moneda y en los diecisiete años de dictadura militar. En este sentido, ambas partes abonaron desde su sistema de creencias a la *no solución* pacífica del conflicto, pues como lo muestra el filme la ideología no promovía el debate y tampoco existía la tolerancia entre ambas posturas. Por el contrario, las dos partes luchaban por imponer su visión sin importar el daño directo o indirecto a la otra parte. Los opositores a Allende optaron por métodos violentos para quitar el poder a los comunistas-socialistas. Por su lado, la UP usó su posición en el gobierno, democráticamente ganada, para poner en riesgo el modo de vida de quien no compartía la ideología socialista con el argumento, según el filme, de que

todos deberían tener y poseer lo mismo (tal como dice la vecina en su discusión con la protagonista). Ciertamente, esto tampoco justifica la violenta reacción de los retractores de la UP.

Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada) (1980), de Angelina Vásquez

Angelina Vásquez Riveiro estudió ingeniería, antes de cine, en la Universidad de Chile. Después comenzó su formación fílmica cuando la Escuela de Cine, fundada por Aldo Francia en Valparaíso, inició sus labores a finales de la década de 1960, época en la cual, como se ha señalado, el cine y sus creadores asumieron roles de propaganda política en favor del movimiento socialista que encabezaba Allende. Ella misma ha señalado que tanto en la Escuela de Cine de Valparaíso como en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica aprendió la teoría y la técnica cinematográfica; también menciona que al igual que muchos de los directores de su generación, una vez instaurado el gobierno de la UP, ingresó a trabajar a Chile Films (Festival Internacional de cine de Iquique, 2021).¹⁷⁷

En Chile Films, Vásquez consiguió el apoyo para rodar su primer trabajo fílmico de manera profesional; se trató del corto documental *Crónica del salitre* (1971), en el que, en apego a las ideas socialistas de su directora, se muestran las condiciones de explotación laboral y de desigualdad social de los obreros de las minas de salitre al norte de Chile. De igual manera, este primer trabajo manifiesta su postura política, pues enaltece la lucha de clases entre mineros y patronos, y alienta con ello el discurso de la revolución armada como solución al conflicto ideológico en Chile (Centro Cultural La Moneda, 2021c). Por aquellos años la postura política de Vásquez era considerada por sus propios colegas cineastas como mirista, es decir, como simpatizante de la parte más radical de los socialistas chilenos (Pinto, 2021, p. 5).

¹⁷⁷ Estos datos los proporcionó Angelina Vásquez durante el conversatorio que organizó el Festival Internacional de Cine de Iquique, festival en el que presentó, en función especial, *Gracias a la vida* (Festival Internacional de cine de Iquique, 2021).

Durante su paso por Chile Films, Vásquez colaboró con otros cineastas en diferentes labores del quehacer cinematográfico, tradicionalmente consideradas para los hombres, como ser camarógrafa en el documental *La respuesta de octubre* (1972), dirigida por Patricio Guzmán (Centro Cultural La Moneda, 2021c).¹⁷⁸ Sobre este periodo, Vásquez menciona que la brecha de desigualdad, por cuestiones de género, entre hombres y mujeres cineastas era una constante; afirma que incluso cuando ella fue invitada y premiada en festivales, los organizadores no le daban el mismo trato que a los cineastas hombres (Cineteca Nacional de Chile, 2021).

Tras el golpe de Estado, Vásquez no abandonó de inmediato su país; por el contrario, se unió a la resistencia política en clandestinidad. Al respecto ella menciona que vivir durante la dictadura en Chile le permitió saber y conocer «muy profundamente» la represión de los militares.¹⁷⁹ Partió a Finlandia en marzo de 1975 (Vásquez, 2021^a). Durante su exilio en Finlandia filmó los documentales *Dos años en Finlandia* (1975), *Así nace un desaparecido* (1977), *Presencia lejana* (1982) y *Apuntes nicaragüenses* (1982). La única película de ficción de su carrera también la filmó en Finlandia: *Gracias a la vida* (1980), mediodetraje de apenas 48 minutos de duración (Centro Cultural La Moneda, 2021c).

¹⁷⁸ El documental de Guzmán muestra las manifestaciones de los opositores al gobierno socialista de Allende en octubre de 1972.

¹⁷⁹ Cuando la Junta Militar derrocó al gobierno socialista no solo buscaba arrebatarse el poder político sino también eliminar el sistema político e ideológico que lo llevó al poder (Yochevsky, 1986). Para lograr tal objetivo, una de las primeras acciones de represión política fue la prohibición de los partidos de izquierda. En el decreto de ley promulgado el 8 de octubre de 1973, específicamente en sus artículos primero y tercero, se disuelven y prohíben tanto a los partidos que conformaron la llamada UP como a su ideología; a la letra dice: «Artículo 1. Prohíbese y, en consecuencia, serán consideradas asociaciones ilícitas, los Partidos Comunista o Comunista de Chile, Socialista, Unión Socialista Popular, MAPU, Radical, Izquierda Cristiana, Acción Popular Independiente, Partido de la Unidad Popular y todas aquellas entidades, agrupaciones, facciones o movimientos que sustenten la doctrina marxista o que por sus fines o por la conducta de sus adherentes sean sustancialmente coincidentes con los principios y objetivos de dicha doctrina y que tiendan a destruir o a desvirtuar los propósitos y postulados fundamentales que se consignan en el Acta de Constitución de esta Junta. Declárense disueltos, en consecuencia, los partidos, entidades, agrupaciones, facciones o movimientos a que se refiere el inciso anterior, como asimismo las asociaciones, sociedades o empresas de cualquiera naturaleza que directamente o través de terceras personas pertenezcan o sean dirigidos por cualquiera de ellos. Cancélese, en su caso, la personalidad jurídica de los partidos políticos y demás entidades mencionadas en los incisos precedentes. Sus bienes pasarán al dominio del Estado y la Junta de Gobierno los destinará a los fines que estime convenientes [...] Artículo 3. Prohíbese toda acción de propaganda, de palabra, por escrito o por cualquier otro medio, de la doctrina marxista o de otra sustancialmente concordante con sus principios y objetivos» (Junta Militar, 1973).

Gracias a la vida cuenta la historia de Silvia, una mujer que sobrevivió al encarcelamiento, a la tortura y a las violaciones sexuales de los militares. Tras salir de su encarcelamiento, Silvia se exilia en Finlandia donde se encuentra con su pareja sentimental, de nombre Julio. El trauma de la tortura acompaña a Silvia en sus intentos por rehacer su vida en un país ajeno al suyo. Derivado de las violaciones sexuales, Silvia queda embarazada. La película se desarrolla en el último mes de su embarazo; en este periodo se cuestiona su maternidad.

La película de Vásquez es una denuncia hasta esos momentos escasamente abordada sobre la violencia de los militares especializada en las mujeres cuya afinidad política coincidía con la UP. Por un lado, visibiliza los abusos sexuales de los que eran objeto las mujeres y, paralelamente muestra el rol de las mujeres en el movimiento político de Chile durante la UP, pues implícitamente su película manifiesta «la importancia de las mujeres en los actos de resistencia sociales y políticos» (Ramírez y Donoso, 2016, pp. 204-205), motivo por el cual eran perseguidas, torturadas, asesinadas o violadas, como lo denuncia Vásquez.¹⁸⁰

La directora define la concepción creativa de esta película como un acto de rabia por la violencia especializada contra las mujeres que la dictadura militar ejerció (Vásquez, 2021a). También señala que la historia que cuenta la película está inspirada en la propia experiencia de vida de ella y de los actores, de quien por cierto refiere que no eran profesionales sino exiliados y sobrevivientes de tortura: Silvana, quien interpreta a Silvia, había sido encarcelada y torturada; Tulio, quien interpreta al esposo de Silvia, había sido condenado a muerte y durante su encarcelamiento había sido testigo de las violaciones sexuales a una mujer presa, la cual, al igual que el personaje principal de la película, resultó embarazada de sus violadores. De igual manera, Vásquez afirma que el rodaje de esta película fue gracias al fondo finlandés para el cine y a los aportes en especie de la televisión finlandesa, la cual aportó material virgen, el laboratorio para revelado y para

¹⁸⁰ La denuncia de las violaciones sexuales de militares a mujeres detenidas por cuestiones políticas es también abordado por Vásquez en *Así nace un desaparecido* (1977), aunque no con la misma profundidad. Este cortometraje está disponible en: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/asi-nace-un-desaparecido/>>.

montaje, pero sobre todo garantizó que la película se transmitiera por televisión (Vásquez, 2021a).¹⁸¹

Planteamiento de la violencia en el filme

Vásquez en su película representa, por un lado, de forma explícita, la violencia especializada y directa en las mujeres a través de las violaciones sexuales de Silvia a manos de los militares durante su encarcelamiento, y al mismo tiempo, las dificultades que enfrentaba ante el proceso de adaptación social y cultural, al igual que los demás exiliados. A pesar de que Vásquez también representa esas dificultades cotidianas en el proceso de adaptación de Silvia, la trama principal de la película tiene como tema central la denuncia de la violencia especializada en las mujeres por parte de la Junta Militar, tema que en aquellos años no era tan ampliamente abordado en la cinematografía de los exiliados; los protagonistas en las películas que denuncian las violencias de la dictadura que sufren tortura son hombres, como sucede en el filme de Sebastián Alarcón. Por ello, en este apartado se ahondará en la representación audiovisual de la violencia sexual en las mujeres simpatizantes de la UP.¹⁸²

¹⁸¹ Tanto las afirmaciones que hace sobre el proceso creativo de la película como del proceso de producción se pueden encontrar a partir del minuto 33 del conversatorio citado.

¹⁸² El reconocimiento de la violencia especializada en las mujeres en los conflictos bélicos —o como en la dictadura chilena— se asentó por primera vez en la Conferencia Mundial de Derechos Humanos en 1993, así como en el Informe Proyecto «Las mujeres víctimas de violencia sexual como tortura durante la represión política en Chile (1973-1990)», de la Conferencia Mundial de la Mujer celebrada en Beijing en 1995. En este mismo sentido, en el informe Valech se menciona que 12.5%, de los detenidos y víctimas de tortura fueron mujeres, de dicho universo de mujeres 67.5% manifestó su filiación política de base de alguno de los partidos de izquierda que conformaron al UP (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, pp. 575-580). De igual manera en dicho informe se destina un apartado dedicado a la tortura y violencia sexual en mujeres, en el que se reproducen diferentes testimonios de sobrevivientes, uno de ellos similar a la historia que cuenta Vásquez en su película: «Por violación de los torturadores quedé embarazada y aborté en la cárcel. Sufrí shocks eléctricos, colgamientos, “pau-arara”, “submarinos”, simulacro de fusilamiento, quemadura con cigarros. Me obligaron a tomar drogas, sufrí violación y acoso sexual con perros, la introducción de ratas vivas por la vagina y todo el cuerpo. Me obligaron a tener relaciones sexuales con mi padre y hermano que estaban detenidos. También a ver y escuchar las torturas de mi hermano y padre. Me hicieron “el teléfono”, me pusieron en la parrilla, me hicieron cortes con yatagán en mi estómago. Tenía 25 años. Estuve detenida hasta 1976. No tuve ningún proceso. Región Metropolitana, 1974» (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, p. 290).

La película de Vásquez está construida a partir del dilema de Silvia, quien además de su embarazo y de su trauma tiene que enfrentarse como todos los exiliados, a un país nuevo, con la diferencia de lidiar con el dilema de que traerá al mundo a un hijo no deseado cuyo padre es parte militar. La directora utiliza la puesta en cuadro, la puesta en escena y la puesta en serie para representar de manera audiovisual la violencia sexual, el trauma y el dilema de Silvia.

Puesta en cuadro: planos utilizados

La puesta en cuadro que utiliza Vásquez muestra los sentimientos de los personajes, principalmente los de Silvia a quien filma con enfoques cerrados que enfatizan los gestos de dolor, de incertidumbre o desesperación, todos ellos derivados de los recuerdos de la tortura y principalmente del trauma de las violaciones sexuales durante su encarcelamiento. A largo del filme se muestran diferentes sentimientos con los que la protagonista tiene que lidiar, en estrecha relación con el dilema de dar a luz y de criar a un hijo no deseado.

Figura 31. Encuadres cerrados que muestran los estados de ánimo de Silvia, generalmente usados cuando habla sobre su maternidad



Fuente: fotogramas extraídos de Vásquez, A. (Directora). (1980). *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película]. Lehmuskallie INC.

El enfoque de los encuadres de las escenas permite apreciar todos los elementos que en ellas aparecen, los encuadres donde no hay fuera de foco permiten observar, en el caso de las escenas filmadas en exteriores, el contexto que rodea a los personajes; la película de Vásquez muestra las condiciones urbanas y climatológicas de Finlandia. Nótese que los encuadres son planos abiertos, donde los personajes aparecen de cuerpo entero en acciones que representan el proceso de adaptación a través de actividades cotidianas.

El mismo principio es aplicado para los encuadres de las escenas que transcurren en interiores, con la diferencia de que están filmadas a partir de planos medios en vez de planos abiertos, y también se distinguen nítidamente todos los elementos dentro del encuadre, lo que permite relacionar al personaje con los objetos que lo rodean. Este principio de la puesta en escena es utilizado por Vásquez en algunas escenas para mostrar los rasgos ideológicos de los personajes. A través de ciertos objetos que se aprecian en el encuadre la directora muestra la postura política en favor de la UP de Silvia y de su esposo, su afinidad ideológica al socialismo como la principal causa de su exilio y de las violencias de las que fueron víctimas; además estos elementos están dentro de la recámara de los protagonistas, que es el sitio que más veces aparece en el filme.

Figura 32. Escenas en exteriores e interiores



Fuente: fotogramas extraídos de Vásquez, A. (Directora). (1980). *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película]. Lehmuskallie INC.

Puesta en escena: decorado, diálogos, vestuario y banda sonora

Vásquez vincula a los personajes con las UP con el decorado de la habitación de Silvia y de su esposo, pues en la escena se aprecia el retrato de Allende y la bandera chilena. La vinculación de este matrimonio con la ideología socialista es reforzada por sus diálogos, con los cuales cuentan explícitamente su militancia política; también manifiestan y narran las violencias de las que fueron objeto, fruto de su militancia política, en el caso de Silvia, el trauma de su violación pues manifiesta su desamor por el hijo que espera, a pesar de contar con el apoyo de su pareja y con la sororidad de su cuñada:

Cuñada: Cuando la liberaron tenía ocho meses de embarazo ya era imposible el aborto.

Médico: Esto nos pone frente a dos alternativas de acción...

Silvia: Estos momentos no sé qué voy a decidir, no sé si seré capaz de tener una relación con el niño como es normal, como una madre...

Médico: Entiendo que la visita a este servicio SOS es para tratar de pensar conjuntamente en las alternativas posibles y sus detalles. Pues la situación es muy difícil.... ¿Cuántos meses de embarazo tienes?

Cuñada: [Traduce la pregunta del médico] ¿Cuántos meses de embarazo tienes?

Silvia: 8 meses.

Cuñada: [Traduce la pregunta del médico] Quiere saber si este conflicto te ha causado ciertos síntomas como, por ejemplo, que no puedes dormir, que no puedes pensar claramente, tienes mente dispersa, que estás deprimida.

Silvia: Por supuesto, en esos momentos no sé qué hacer.

Médico: Si ella considera la alternativa de dar al niño en adopción el mejor contacto sería la Organización Salvar a los Niños, en la ciudad de Helsinki. Ellos tienen, por ejemplo, los hogares *Matti* y *Maija* en los que cuidan al niño desde el nacimiento. Y allí la madre puede visitarlo. (Vásquez, 1980)

En la película, Silvia está en constante conflicto con ella misma pero también con quien la rodea, en especial con su pareja, pues en ellos son constantes las discusiones, como ejemplo el siguiente diálogo:

Silvia: El hijo... ¿El hijo de quién?
Julio (esposo): Nuestro, por supuesto.
Silvia: Por supuesto. Es muy fácil decirlo. Y cuando crezca y no sepamos a quién se parece. ¿Vas a decir todavía por supuesto?
Julio (esposo): Pero, chica, cómo quieres que te lo diga, es nuestro, es de los dos. Es la historia de los dos.
Silvia: Es lindo decirlo, pero... a mí nadie me preguntó nada y está aquí.
Julio (esposo): Ahora estamos juntos. Ya no nos pueden separar.
Silvia: Quizás ya lo hicieron. (Vásquez, 1980)

La música y el sonido son parte fundamental de las escenas de esta película. A través de estos elementos, la directora refuerza las imágenes sobre el estado de ánimo de Silvia, los cuales van desde la añoranza por su país de origen o bien cuando recuerda la tortura y los abusos sexuales de los militares durante su encarcelamiento. La misma Vásquez señala que la música en esta película es una entrada y salida de los sentimientos que desarrollan los protagonistas (Vásquez, 2021a).¹⁸³ En una de las escenas menciona Silvia la canción «El barco de papel», la cual cantaban cuando una de las mujeres presas salía de la cárcel:¹⁸⁴

Psicólogo: Tú estuviste más de un año en la cárcel, ¿era dura la vida?
Silvia: Por supuesto, dura. Pero a veces es mejor tener el enemigo de frente a frente y poder mirarlo y uno realmente se da cuenta ahí de la solidaridad entre los compañeros. Un día llegó la monja que nos cuidaba en la cárcel y me dice que tome mis cosas. Entré con mis

¹⁸³ Las canciones que acompañan a las imágenes de esta película son: «Otra historia de amor», interpretada por Ramón Aguilera; «Voy a buscar un no sé qué», interpretada por Los Cumana; «Gurisito», interpretada por Daniel Viglietti; «El barco de papel», interpretada por Los Amerindios.

¹⁸⁴ Sobre esta canción Carlos Muñoz, un sobreviviente del campo de detención Tres Álamos menciona que cuando alguien era liberado los demás presos la cantaba al unísono, modificando algunos versos: «la versión cantada en los campos, el verso original “se va, se va y regresará” era reemplazado por “se va, se va y no volverá”» (Muñoz, 2015).

compañeras, ellas se pusieron muy alegres porque estaba en libertad ya. Nos abrazamos; ellas comenzaron a cantar una canción muy linda que era «El barco de papel», trata de cuando las compañeras están en libertad, hacia el exilio. (Vásquez, 1980)

En el caso del sonido, Vásquez sobrepone en las imágenes de la violación sexual de la protagonista una narración de partido de fútbol, la cual no permite escuchar ruidos ni voces de los implicados, incluso dicha narración es más fuerte en intensidad sonora que la música de guitarra que también la directora sobrepone a dichas imágenes, con eso nos indica la importancia que tiene en el trauma de Silvia la narración del partido de fútbol.¹⁸⁵

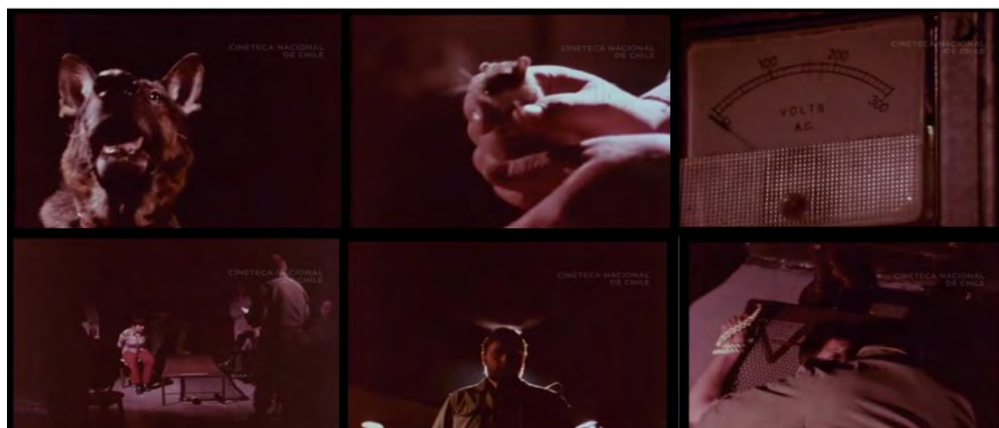
Puesta en serie

La secuencia de imágenes con las que la directora narra el episodio traumático de Silvia está filmada con un alto contraste de luz y sombra que refuerza la parte expresiva de las imágenes. La penumbra existente en estas escenas no permite ver mayores detalles del lugar donde se realizaban las violaciones sexuales, por lo que pudiera ser cualquier lugar: una bodega, un dormitorio, una cárcel, un sótano;

¹⁸⁵ El fútbol durante la dictadura constituyó una estrategia de distracción implementada por el régimen para ocultar la violenta represión de Pinochet, además de que resulta paradójico que los estadios fueran convertidos como campos de detención y tortura. La Junta Militar vio en el fútbol una oportunidad para legitimar su ideología de progreso, tal como lo señala Diego Vilches, quien sostiene que a través del fútbol se busca legitimar los discursos triunfalistas del régimen, en especial cuando se trataba de la selección de fútbol de Chile, pues uno de los primeros triunfos deportivos de la selección chilena fue ante la Unión Soviética. 15 días después del golpe de Estado el representativo chileno viajó a la URSS donde el resultado fue un empate a cero goles; se tenía jugar la revancha, pero ahora en el Estadio Nacional de Chile. La URSS se negó a viajar a Chile, lo que dio el pase a la selección chilena. Este hecho fue difundido por la prensa local como un triunfo ante el marxismo (Vilches, 2016, pp. 131-135). Sobre este mismo suceso, el periódico *El Austral*, publicó el 17 de noviembre de 1973 una nota que muestra el discurso anticomunista y triunfalista que el régimen buscaba legitimar a través del fútbol: «el cuadro nacional alinearía con la “verdad” en el arco; la defensa sería resguardada con la “justicia”, el “patriotismo”, la “honradez” y la “austeridad”. El medio campo lo conformarían el “estudio” y el “orden”, mientras que la delantera estaría representada por los valores del “respeto”, la “construcción”, la “creación” y el “trabajo”. La selección de la restauración dictatorial, “austera y patriótica”, se enfrentaría al “Equipo Z”, identificado con el derrocado gobierno de la Unidad Popular que formaba con la “mentira”, el “activismo”, el “estancamiento”, la “destrucción”, el “desprecio”, el “proselitismo”, el “caos”, el “sectarismo”, la “traición”, el “despilfarro” y, finalmente, la “inmoralidad”» (*El Austral*, 1973, p. 6).

en todo caso lo que le importa a la directora es representar la violencia que causó el trauma a Silvia.¹⁸⁶

Figura 33. Secuencia de escenas y tomas que representan el recuerdo de la tortura y de la violación sexual de la protagonista



Fuente: fotogramas extraídos de Vásquez, A. (Directora). (1980). *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película]. Lehmuskallie INC.

Vásquez utiliza la puesta en serie para mostrar los recuerdos tanto de la violencia directa de la protagonista como de la vida dejada atrás de los exilados. En la primera, la directora yuxtapone una serie de escenas donde predomina la oscuridad, ahí se ejecuta la tortura y los abusos sexuales a Silvia. En la segunda, las imágenes que yuxtapone están llenas de luz y muestran la vida cotidiana en Chile a principios de la década de 1980; estas imágenes aparecen en forma de recuerdos en Silvia, mientras suena la canción «Otra historia de amor», interpretada por Ramón Aguilera.¹⁸⁷

¹⁸⁶ En la actualidad se sabe, de acuerdo con lo que se menciona en la Ley Nacional de Monumentos de Chile, que uno de estos lugares donde era recurrente la violación sexual a jóvenes estudiantes afines al MIR y al Partido Socialista era la «Venda Sexy» llamado así porque a las y los detenidos se les vendaban los ojos y eran violados, incluso con un perro pastor alemán adiestrado. Este lugar fue declarado monumento histórico de la memoria el 3 de octubre de 2016 y se ubica en Irán 3037, Macul, Santiago de Chile (Ministerio de Educación, 2016).

¹⁸⁷ Sobre la secuencia de imágenes que aparecen en dicha escena, Vásquez afirma que fueron filmadas en Chile, estando ella en Finlandia, por Pablo Perelman (Vásquez, 2021a), uno de los pocos cineastas que se quedaron en Chile para filmar durante los momentos más álgidos de la dictadura, ejemplo de ello es su película *A la sombra del sol* (1974), grabada al año siguiente del golpe de Estado dentro de Chile. En ella, Perelman cuenta la historia de un pueblo que se une contra los delincuentes que ultrajan a los pobladores.

Figura 34. Secuencia de imágenes de recuerdos de Silvia; su tortura-violación y recuerdos de su vida en libertad



Fuente: fotogramas extraídos de Vásquez, A. (Directora). (1980). *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película]. Lehmuskallie INC.

Identificación del tipo de violencia en los elementos representados en el filme según la teoría de Galtung qué tipo de violencia específica plantea

Vásquez representa, de acuerdo a la teoría de Galtung (1998, p. 35), la permanencia en el tiempo de la violencia directa, en este caso a través del trauma, pues la violencia trasciende el tiempo donde fue cometida. En esta película, Silvia revive constantemente los recuerdos de su tortura y de los abusos sexuales, lo que la revictimiza, pues no solo tiene que enfrentarse al proceso cultural de adaptarse a una nueva sociedad con todos los cambios de hábitos que eso implica, sino también se enfrenta al trauma ocasionado por la violencia directa de la que fue víctima.

Gracias a la vida visibiliza, a través del trauma, la violencia directa a las mujeres, más allá del hecho de que Silvia logra la libertad, pues dentro de los postulados de Galtung (1998), el trauma es uno de los efectos invisibles de la violencia directa. El autor afirma que el trauma no solo afecta a la víctima, sino que

también puede influir de manera negativa en la estructura familiar o social de las víctimas, por lo que se crea un deseo de venganza y, por ende, el círculo vicioso de la violencia: «trauma por trauma —tú sufres mi sufrimiento—» (Galtung, 1998, p. 40).¹⁸⁸

El trauma en Silvia es acompañado por el dilema de criar al hijo del militar que la violó. Esto tiene otra connotación dentro de la teoría de Galtung, específicamente la relacionada al género: la violencia directa contra las mujeres por parte de los hombres. Si bien Galtung reflexiona sobre la violencia patriarcal de hombres sobre mujeres en el núcleo familiar y social, también lo hace en conflictos bélicos en los que, tal como sucede en la película, las mujeres son rehenes y víctimas de soldados hombres. Sobre esto último, el postulado de Galtung es claro al mencionar que la principal forma de violencia de un soldado hombre a una mujer enemiga es la violación sexual, pues aparte de la satisfacción sexual de los agresores, se busca destruir al enemigo desde dos frentes importantes; en dignidad humana y en la descendencia de su progenie (Galtung, 2003b, pp. 71-72).¹⁸⁹

Vásquez representa lo anterior con los objetos y los sujetos que violaron a Silvia, similar a las que describen las víctimas sobrevivientes de los campos de detención de la Dina. Esto es importante toda vez que en ninguna película chilena de la época se había abordado la violencia desde una perspectiva de género, con

¹⁸⁸ En este sentido, Galtung propone un escenario para explicar el círculo de violencia por trauma: «Y la víctima, hiere a X, el agresor: venganza. La hipótesis planteada es que el *trauma* por *trauma*, implícitamente, *culpa* por *culpa*, por atenernos a la versión moderna —ojo por ojo, diente por diente, sin intereses— puede hacer el trabajo. Asumimos que X y Y se ponen de acuerdo sobre qué constituye niveles iguales de violencia, el *donde las dan las toman*, el *quid pro quo*, y coinciden en que *equilibrio significa cierre*. Ambos cuentan con maquinaria interna de contabilidad de violencia, ambos obtienen satisfacción del mínimo aceptable. El problema es si Z está de acuerdo con los arreglos entre X y Y, pues Z es Dios o el César, el Estado o la opinión pública, solo dos de ellos, o todos en uno» (Galtung, 1998, pp. 42-43).

¹⁸⁹ Galtung sostiene, en su tesis sobre la relación entre la violencia de los militares y la sexualidad lo siguiente: «Desde luego que no fue por casualidad que, durante la guerra del Golfo, los pilotos de bombarderos estadounidenses del USS Kennedy vieran videos porno antes de sus salidas para destruir objetivos militares y civiles y matar soldados y civiles (según información de *Associated Press*, que fue cortada por los censores como “demasiado incomoda”). En la guerra, la violación de las mujeres enemigas es parte de la conquista [...] es la interacción entre sexualidad y el trabajo del soldado que es matar y destruir, no ser muerto o destruido» (Galtung, 2003b, p. 71)

la profundidad que Vásquez visibiliza la violencia específica en la mujeres por parte de militares.¹⁹⁰

Fui violada, me ponían corriente, me quemaron con cigarrillos, me hacían «chupones», me pusieron ratas. Creo que estuve en [recinto secreto de la Dina] me amarraron a una camilla donde unos perros amaestrados me violaron. Estaba siempre con scotch, después una venda y después una capucha. Se reían, nos ofrecían comida y nos daban cáscaras de naranjas. Nos despertaban de noche para perder la noción del tiempo. Relato de una mujer que fue violada cuando tenía 16 años en la Región Metropolitana de Santiago de Chile. (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, p. 292)¹⁹¹

Proyección de la paz

El tema principal en la película es el dilema de Silvia sobre su maternidad forzada. La directora plantea el trauma por la violencia de los militares sobre las mujeres que simpatizaban con las ideas socialistas de la UP. La película se desarrolla en el último mes de gestación de Silvia, cuando logra su libertad y se exilia en Finlandia. Después de que Silvia considera la posibilidad de no criar a su hija y darla en adopción, decide quedarse con ella. Ella y su esposo, con el nacimiento de su hija, deciden regresar a Chile, a sabiendas de los riesgos que eso implica, según lo que

¹⁹⁰ En este mismo sentido Teresa Fernández, asesora en derechos humanos para Latinoamérica de la Organización Mundial Contra la Tortura (OMCT), menciona que: «tradicionalmente la tortura ha sido interpretada desde una perspectiva masculina, donde primaba la imagen de prisionero hombre, privado de libertad y torturado por agentes del Estado como parte de una lucha política. Esto suponía un gran obstáculo para incluir los daños que sufren las mujeres dentro de la definición de la tortura, ya que, si bien las mujeres también sufren tortura en el ámbito público, también en muchos casos estos actos suceden en el ámbito privado» (Takehara Mori, 2020).

¹⁹¹ Es importante mencionar que, según lo que menciona la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura, la violencia sexual en mujeres no formaba parte de las preguntas a las víctimas. Los relatos surgieron de manera espontánea por las sobrevivientes, por lo que la comisión los ordenó en seis temas: Prisión y violencia sexual; Prisión y violencia sexual en menores de edad; Prisión y violencia sexual de mujeres embarazadas que fueron violadas durante su detención; La visión de los hijos; Prisión de mujeres que quedaron embarazadas; Prisión de mujeres embarazadas cuyos hijos nacieron en cautiverio. Esta misma comisión concluye que: «La violencia sexual contra las mujeres durante el régimen militar constituye una de las formas más brutales de violencia; sin embargo, es preciso subrayar que las mujeres fueron detenidas por sus ideas, sus acciones y participación política, no por su condición de tales. Sin embargo, la violencia ejercida sobre ellas utiliza su condición sexual, agravando el impacto sobre su integridad moral y psicológica» (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, pp. 292-297).

ellos mismos mencionan. Regresan a su país para enfrentar al régimen desde el interior, pues se dan cuenta de que la única manera de recomenzar la revolución es estando en territorio chileno.

La película termina con la escena del regreso a Chile de los protagonistas. Si bien no se ahonda en el tema de como enfrentarían al régimen militar, sí se hace en los diálogos. De manera implícita y en concordancia con la ideología política de su directora, se plantea la intención de los protagonistas por organizar «la revolución» que es la confrontación directa con el régimen a través de la lucha armada y, por ende, educar y criar a su hija como revolucionaria:

Silvia: Tú tienes tus estudios, te preocupas solamente si vas a encontrar trabajo o no.

Julio (esposo): No es eso lo que me interesa, no son los estudios, es saber dónde ser más útil para la Revolución...

Silvia: Pero no has aprendido que la Revolución no se hace aquí sentado. ¿Por qué no te vas a Chile a hacer la Revolución?...

Julio (esposo): ¿Crees que ha sido fácil para mí? ¿Sabiendo que tú estabas ahí adentro, sabiendo qué es lo que pasaba con los compañeros? Si yo veo, voy hoy día, ¿qué vas a hacer con el niño?

Silvia: Es problema mío.

Julio (esposo): No es problema tuyo... es un problema de todos los que hemos sido derrotados. (Vásquez, 1980)

En los diálogos se puede también interpretar cómo la mujer, derivado del trauma de su tortura y violación, incita a la revolución. En este sentido, en la teoría de Galtung se menciona que la violencia no letal tiene elementos irreversibles que difícilmente se curan:

La violencia sexual no deja heridas en el cuerpo, pero deja traumas irreversibles en el espíritu. Lo mismo es aplicable a todas las formas de violencia corporal, dado que cualquier violencia es una violación, una invasión del santuario, la privacidad del cuerpo; la violencia sexual lo es doblemente. Hasta cierto punto esto también

es aplicable a la propiedad como extensión del cuerpo, y al allanamiento de la morada y robo como invasión del santuario familiar. (Galtung, 1998, p. 45)

Galtung señala lo complejo que resulta la reconciliación y la reconstrucción emocional en las víctimas de violencia sexual, y propone para ellas un proceso de mediación y ayuda psicológica para no recrear el círculo vicioso de «trauma por trauma», y así sanar la herida infringida por la violencia; en otras palabras, lograr que el «el trauma no duela», pues su definición de trauma está relacionada con el grado de dolor que la víctima siente al recordar la tortura, los maltratos físicos y psicológicos, así como las violaciones sexuales y de derechos humanos. De igual manera, Galtung subdivide los traumas en aceptables e inaceptables y en colectivos e individuales. Coloca en inaceptables y en colectivos los causados por las disputas bélicas (1998, pp. 60-69) o, como sucede en la película de Vásquez, por la violencia de la Junta Militar.

CONCLUSIONES

A partir de las nociones de violencia, conflicto y paz de Galtung, se logró visibilizar en la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie del cine chileno del exilio de los años 1973 a 1980 que este tipo de cine no es únicamente sobre la denuncia de la violencia explícita con la que los militares tomaron y ejercieron el poder político, sino que logra representar una diversificación de críticas sobre las conductas y acciones tanto de los simpatizantes de la vía chilena al socialismo como del gobierno sociocomunista de la UP. Al supeditar las nociones de Galtung al análisis del lenguaje cinematográfico, pudieron observarse, más allá de la militancia izquierdista de los directores, reflexiones sobre el conflicto y la violencia que la mayoría de las veces pasan desapercibidas y de las cuales no se habla cuando se estudia la filmografía hecha en el periodo del exilio chileno. Por ese motivo, este trabajo de investigación aporta una mirada completa sobre el cine del periodo estudiado, pues no se limita a los elementos estéticos ni se queda únicamente con la intención principal, que es la denuncia, sino que muestra también, en un caso, los planteamientos de autocrítica ideológica y política.

Los elementos del lenguaje cinematográfico estudiados en la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, en las películas que integraron el corpus de la investigación, permitieron en primera instancia conocer cómo los directores técnicamente construyeron su filme y, paralelamente, permitieron observar cómo estos reforzaban el mensaje principal de la denuncia o, bien, cómo incluían otros temas en la trama. Gracias a la puesta en cuadro se conocieron las acciones que los directores querían que se les prestara más atención, ya fuera porque el protagonista estaba mayormente en primer plano y el fondo estuviese desenfocado o se pudieran apreciar los elementos que rodeaban al personaje. Generalmente los directores estudiados fijaban la cámara por varios segundos y encuadraban en primer plano la acción que les interesaba resaltar. Estas acciones, regularmente, eran charlas sobre el conflicto y la violencia entre los bandos en disputa. De la puesta en escena el decorado, los diálogos, el vestuario y la banda sonora se analizaron los objetos, colores, frases y sonidos que

aparecían en las escenas, en ocasiones encuadrados en primer plano para indicar la importancia narrativa de estos o bien en segundos planos que enmarcaron las acciones de los personajes, para reforzar el discurso de la acción principal. En otras ocasiones sirvieron como una especie de metáfora visual de los acontecimientos representados, por ejemplo, la imagen de la película de *Noche sobre Chile* (1977), cuya puesta en escena son objetos relacionados con la UP tirados el piso, entre ellos, una guitarra y una imagen del Che Guevara. Aquí la cámara recorre en primer plano estos objetos antes de que a escena entren los militares y los pisen. De la puesta en serie se logró apreciar, en la yuxtaposición de escenas la forma en que los directores narraban los acontecimientos de sus historias. Por momentos estos eran una consecuencia lógica de los hechos, es decir que las escenas tenían una relación lógica en el desarrollo narrativo en otras; no había una correlación entre los hechos de una escena a la otra, esto es mayormente visible en la película *Diálogos de exiliados* (1974), la cual no sigue un planteamiento lineal de la historia, sino que brinca de un tema a otro, como si se tratara de diferentes viñetas que cuentan historias distintas una de la otra y cuyo único hilo conductor es que se trata de actividades que realizaban los exiliados chilenos en Francia.

Asimismo, el diseño exprofeso que combina la perspectiva hermenéutica interpretativa de los elementos semióticos del lenguaje fílmico con la teoría de Galtung permite demostrar que el cine chileno de ficción del exilio es un instrumento de estudio del periodo histórico representado en las películas. La propuesta hermenéutica de Ricoeur que trata sobre la construcción de una trama ficcional en una historia ayudó a identificar en las películas estudiadas los acontecimientos y circunstancias que conformaban el tema principal del relato. Los elementos semióticos propios del lenguaje cinematográfico, propuestos por Casetti, ayudaron a clasificar y ordenar los elementos fílmicos que representaban el tema de la violencia dentro de la trama de cada filme. Ambos enfoques contribuyeron a conocer qué, cómo y a través de qué elementos los directores mostraban su postura ideológica de izquierda, así como los puntos de inflexión que agravaron el conflicto hasta la violencia, con la que uno de los involucrados —

es decir, los militares— tomó el poder. Una vez identificados los acontecimientos, sucesos y posturas representadas en los elementos fílmicos, se pudo, mediante los postulados de Galtung, identificar y clasificar los tipos de violencia que los grupos en disputa utilizaron durante el conflicto, lo que hace mirar más allá de la intención de denuncia del filme, pues en algunos casos se hacen visibles críticas a la ideología socialista-comunista de los derrotados.

En la selección de películas estudiadas, se observa que el tema principal es la denuncia sobre las violencias del régimen golpista, con las cuales derrotó, sometió y reprimió tanto al gobierno como a los simpatizantes de la llamada Unidad Popular, pero al ser el cine un conjunto de varias escenas ligadas y relacionadas al tema principal, es posible encontrar dentro de la trama ficcional otros temas que explican, refuerzan o, incluso, cuestionan el argumento de la temática principal. En nuestro estudio se observa que algunos directores, dentro de los temas secundarios o subyacentes, realizaron reflexiones o críticas sobre la conducta y actitudes dentro del conflicto de los derrotados. Esos temas colaterales que se identificaron serán enunciados a continuación.

Si bien estas películas fueron en su momento un valioso medio para difundir y denunciar las violaciones a los derechos humanos que la dictadura militar de Pinochet trataba de ocultar al mundo, paralelamente, en la actualidad, son instrumentos que permiten reflexionar las consecuencias de un conflicto político-ideológico como el sucedido en Chile. En este sentido, en las tramas ficcionales estudiadas desde la teoría de Galtung se hacen visibles tanto categorías discursivas explícitas que denuncian la violencia de los militares como la predisposición de los derrotados a utilizar medios violentos dentro del conflicto político-ideológico. La aplicación de los conceptos galtungianos en *Diálogos de exiliados* (1974), *Los transplantados* (1975), *Noche sobre Chile* (1977), *La dueña de casa* (1975) y *Gracias a la vida* (1980) ofrecen una lectura de mayor profundidad al cine chileno de ficción en el exilio. El resultado permite observar, por un lado, la construcción de la forma fílmica que utilizaron los directores para desarrollar, desde la ficción, el tema principal de la denuncia y, por otro lado, visibilizar los temas subyacentes o implícitos que la mayoría de las veces no son

percibidos por los espectadores, pero que contienen información valiosa que permite profundizar en los acontecimientos sociales y políticos que representan.

En *Diálogos de exiliados* (1974), Ruiz se aleja de la representación arquetípica del exilio chileno, tanto en su representación fílmica como en los temas que denuncia. En lo fílmico, propone un relato en el que no existe un solo personaje protagónico ni tampoco una estructura narrativa convencional: principio, desarrollo y final. En cuanto a la denuncia, Ruiz pretende que su película sea un testimonio de la vida cotidiana de los exiliados en los lugares de acogida; sin embargo, muestra también sus reflexiones acerca del llamado socialismo a la chilena que proponía Salvador Allende.

Analizada desde las nociones del conflicto y la violencia de Galtung, la película de Ruiz representa acciones y conductas de uno de los bandos involucrados en el conflicto ideológico: los socialistas. A través de los diálogos de los personajes se muestran las contradicciones y los desacuerdos entre los simpatizantes de la Unidad Popular. En esta película, Ruiz ahonda, hasta el grado de ridiculizar, las disputas ideológicas al interior de la izquierda chilena, así como la falta de consensos entre las fracciones izquierdistas exiliadas que no lograban ponerse de acuerdo con el rumbo que tenía que seguir el movimiento revolucionario que pregonaban por el mundo. Con ello, Ruiz crítica tanto a los socialistas chilenos como al socialismo en sí mismo. En la teoría de Galtung, la crítica sobre el comportamiento y las conductas de los exiliados que plantea Ruiz en su filme son significantes para entender la parte del conflicto que correspondió a la crisis ideológica al interior del gobierno de la UP, y que fue determinante para agravar el conflicto político durante el gobierno de Allende.

La narración que hace Ruiz del conflicto ideológico-político conduce a una escena final en la que los protagonistas salen de su aislamiento sin un rumbo determinado, no sin antes haber discutido sobre las formas en que los exiliados tendrían que hacer valer sus derechos en un país ajeno que los acoge; mientras unos proponen replicar las acciones huelguistas como en tiempos de la UP, otros proponen un camino más mesurado mediante un trabajo político. En dichas acciones, Ruiz representa de manera sarcástica la forma de actuar de los dos

grandes bloques que integraron la UP, los socialistas y los comunistas. Los socialistas seguían promoviendo, lo que llamaban «poder popular» —que no era otra cosa sino la toma de las fábricas y de las tierras por obreros y campesinos, en otras palabras, era tomar en sus manos el control de la producción industrial y agrícola, principalmente—; los comunistas querían realizar consensos con otras fuerzas políticas que les permitieran llevar a cabo su programa de reformas. El desenlace de este microconflicto interno en la izquierda chilena, según la representación de Ruiz en la última escena de su película, es que la UP no fue capaz de superar sus diferencias ideológicas y por ende su rumbo era poco claro e indefinido.

En *Los transplantados* (1975) Percy Matas basa su discurso filmico principal, a diferencia del de Ruiz, en una crítica a la clase media opositora a la ideología socialista de la Unidad Popular. El director muestra las acciones y actitudes de este sector social que contribuyeron a la polarización social, al grado de alentar y celebrar la intervención militar en el derrocamiento de Allende. La representación caricaturesca de la clase media antisocialismo es la que predomina en el relato y en la trama principal. Matas representa las reacciones y la forma de pensar de la clase media, específicamente aquella que simpatizaba con la ideología política del Partido Nacional. Su representación abarca desde las reacciones que tuvieron ante el triunfo de Allende, la oposición que mantuvieron ante a las políticas públicas durante los tres años del gobierno socialista hasta el violento allanamiento militar a La Moneda. El director denuncia la complicidad y critica el beneplácito de dicho sector social en el conflicto ideológico. Desde Galtung, la película de Matas muestra las conductas y las acciones de quienes apoyan y alentaban al ejército a intervenir en la vida política de Chile. Esta representación es importante para entender el grado de predisposición que tenía uno de los dos bandos en conflicto —los antisocialistas— para hacer uso de la violencia directa contra el otro y más aún avalar la violencia extrema con la que los militares lograron el objetivo de la clase social que el director representa en su filme.

Como mensaje secundario, Matas plantea una moraleja sobre la polarización ideológica y muestra en su relato filmico la transformación de la polarización social a una familiar, en la que los miembros de la familia protagonista se separan a raíz de sus diferencias ideológicas. En la teoría de Galtung, este tema encubierto es una variable del conflicto, pues el macroconflicto alcanza el ámbito familiar y crea el microconflicto. El planteamiento ficcional de Matas sobre este tema nos permite observar el grado de polarización en Chile antes y durante la dictadura. En la propuesta fílmica de Matas, la familia separada por la ideológica política no vuelve a reunirse, incluso el personaje que simpatiza con las ideas izquierdistas de la UP decide quedarse a vivir en Francia y seguir desde ahí promoviendo las causas socialistas. La decisión de este personaje es emitida a través de los diálogos y reforzada mediante la puesta en escena, pues mientras los personajes hablan, la cámara enfoca carteles de propaganda de la vía chilena al socialismo.

En *Noche sobre Chile* (1976) el relato está construido sobre la denuncia de los violentos actos de los militares. La representación principal de Sebastián Alarcón, desde Galtung, es la forma de violencia más directa y explícita, pues muestra el asedio, la persecución, la privación de la libertad, torturas y asesinatos que los militares perpetraban contra los simpatizantes de la UP. Pero también de manera implícita, el director disertó sobre las formas de pensar de los socialistas, a quienes representa como obreros, campesinos, estudiantes y profesionistas. Estos, en medio del asedio, buscan organizar la revolución social y armada para contraatacar a los militares que usurparon el poder. Alarcón muestra una izquierda convencida del camino que debe seguir, es decir, el de la revolución socialista.

El tema que subyace de la violencia de los militares es el de la convicción por la revolución socialista. El tema está presente en la transformación ideológica que el personaje principal experimenta después de vivir en primera persona la violencia de los militares. Matas, en plena concordancia, con la casa productora soviética Mosfilm, pretende dos cosas con este tema: la primera, convencer a propios y extraños de que la revolución social solo es posible mediante la lucha armada, más aún cuando el enemigo ya hizo uso de ella para tomar el poder, y la

segunda, mostrar la causa socialista como heroica; basta con ver la actitud pasiva e indiferente del protagonista en las primeras escenas del filme en contraste con la actitud desafiante con la que termina la película.

Una consideración importante para entender la propuesta estética y narrativa de Alarcón es el contexto bajo el cual se produjo el filme, pues este se produjo bajo los lineamientos fílmicos soviéticos que, entre otras cosas, buscaba difundir, mediante el lenguaje cinematográfico, los ideales marxistas-leninistas. Sin este contexto no sería posible entender que la postura de Alarcón sea a favor del socialismo, pues de lo contrario Mosfilm no hubiese producido la película. Por ello, en la trama de la película se muestra la predisposición de los socialistas al uso de violencia, para que la izquierda retomara el poder y sea representado como un acto heroico, patriótico y como única vía.

En el caso de *La dueña de casa* (1975), el relato de Valeria Sarmiento se desarrolla en el periodo de gobierno de Allende, lo que permite ver, a partir de la mirada de las mujeres la polarización en el conflicto ideológico, antes de la toma violenta a La Moneda.

La directora expone de forma clara el comportamiento de las mujeres que no estaban de acuerdo con el gobierno allendista, a quienes representa como banales, egoístas y extremistas, que exigían y creían que la intervención militar era la única solución para derrocar al modelo de la UP. Dentro de este tema principal, Sarmiento de manera implícita muestra uno de los sucesos sociales más controversiales en el gobierno de Allende: el desabasto y escasez de alimentos. Para los simpatizantes de la UP era el resultado de la conspiración entre sus opositores y fuerzas extranjeras; para los opositores de la UP, resultado de la política económica e industrial socialista. Lo cierto es que ambos planteamientos son parcialmente ciertos, pues esta problemática se derivó a raíz de múltiples factores que intervinieron en el conflicto. Sin embargo, en términos de Galtung, puede afirmarse que la política socialista ejercía el tipo de violencia denominada estructural, pues el desabasto de alimentos limitaba lo que Galtung señala como afrentas, desde una estructura de poder, a las necesidades básicas de sobrevivencia, como el acceso a los alimentos.

En este caso, la teoría de Galtung nos permite centrar las reflexiones en la estructura de poder político que tenía la responsabilidad de buscar una solución al problema de los alimentos, en este caso el gobierno de la UP, el cual con sus desacuerdos internos de ideología y de método, no fue capaz de garantizar este derecho para todos, a pesar de haber creado las llamadas Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (Jap). Estos comités estaban en manos de los simpatizantes de la UP, quienes se encargaban de distribuir e intentar racionalizar los alimentos que el gobierno les iban suministrando.

En *Gracias a la vida* (1980), Angelina Vásquez representa claramente la violencia especializada contra las mujeres por parte de la dictadura de Pinochet. Los elementos cinematográficos que utiliza Vásquez tienen como principal intención mostrar y denunciar los abusos, violaciones y traumas provocados en el cuerpo y la mente de las mujeres socialistas chilenas. Esta película es quizá la única manifestación artística de la época que centra su denuncia en la violencia especializada en las mujeres por parte del régimen militar.

La trama de esta película representa los sentimientos y pensamientos de una mujer víctima de múltiples formas de tortura, entre ellas la violación sexual. A pesar de que la denuncia de la violencia hacia las mujeres ocupa la mayor parte de la trama de este filme, Vásquez también muestra su postura socialista para derrocar a la dictadura, en este caso, representada por la decisión de la protagonista de regresar a Chile, para sumarse a la resistencia revolucionaria, en compañía de su esposo y su hija recién nacida, producto de las violaciones sexuales que los militares cometieron con ella.

Además, los hechos representados en esta película corresponden a vivencias reales, que hasta ese momento eran poco denunciadas. La directora utiliza elementos propios del lenguaje cinematográfico para dramatizar la violencia sexual de la que es víctima la protagonista, de tal forma que la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie enfatizan, a lo largo del filme, tanto la violencia sexual como el trauma causado en la víctima, como ejemplo está el recurso sonoro que la directora utiliza en diferentes momentos, es decir, la música y cantos que las mujeres prisioneras y violentadas hacían desde sus lugares de

detención. Si bien la teoría de Galtung no se centra solo en una cuestión de género, a través de sus postulados sí se puede identificar las violencias visibles e invisibles que sufrieron las simpatizantes de la UP por parte de los militares. Asimismo, en el filme es posible inferir la determinación de los agresores por exterminar a las nuevas generaciones de socialistas en Chile, pues de acuerdo con los postulados de Galtung, la violencia directa trasciende en el tiempo, ya sea en el trauma causado o en el exterminio de todo rasgo cultural o genético de los sometidos.

En el análisis de las películas, se observa que los directores plantearon como tema principal la denuncia de la violencia y las actitudes en el conflicto de los sectores sociales que apoyaron el golpe de Estado. De igual manera, los filmes también contienen otros discursos implícitos que visibilizan las violencias utilizadas durante el conflicto ideológico por las partes involucradas, pues tanto la izquierda chilena sociocomunista como la derecha capitalista emplearon algún tipo de violencia para tratar de someter al grupo contrario. La violencia directa y explícita de los militares fue la que se impuso. En este punto es importante acotar que la teoría de Galtung brinda la posibilidad de analizar ambas partes involucradas en el conflicto, no solo las atrocidades injustificables de los militares, sino también las actitudes y acciones de los derrotados. Esto último, no con el afán de justificar la violencia, el sometimiento o la represión de los militares contra sus opositores. Por el contrario, las acciones representadas en los filmes, que aluden a las actitudes de los derrotados, sirven para hacer un análisis y conocer, desde Galtung, las posturas y la propensión de los involucrados para hallar o no una solución pacífica al conflicto. Es así que, en las representaciones fílmicas estudiadas, se aprecia de manera implícita, en las acciones, la predisposición de ambos grupos en disputa, el uso de la violencia como un instrumento de control que les permitiera llevar a cabo sus objetivos políticos, sociales y económicos.

Es común que, cuando se ve el cine chileno realizado en el exilio, el tema de la denuncia contra los golpistas llame nuestra atención. Pero cuando este mismo cine se mira a través de los postulados de Galtung, es posible distinguir reflexiones o en algunos casos críticas sobre las acciones y las conductas antes

del golpe y durante el periodo de dictadura de los simpatizantes de izquierda. Principalmente, se observan las discrepancias y contradicciones ideológicas al interior de la UP; mientras unos pugnaban por la revolución armada, otros querían el cambio de manera paulatina mediante reformas constitucionales. Estas mismas Discrepancias aun desde el exilio seguían confrontando a los simpatizantes, tal como se representa en *Diálogos de exiliados* (1974), con los desacuerdos entre los simpatizantes de la UP. O bien la escena final de *Gracias a la vida* (1980), en la que la protagonista vuelve para hacer la *revolución*.

De igual manera, a partir de la teoría de Galtung en el análisis cinematográfico, se hace visible la evolución del conflicto y los tipos de violencia utilizadas entre los bandos en disputa. La violencia directa ejercida por los militares es la más evidente y la más explícitamente representada en el cine chileno del exilio; sin embargo, como se ha señalado, no es la única. En las películas analizadas también se representan de forma implícita las violencias invisibles que establece Galtung —la estructural y la cultural—, las cuales formaron parte del conflicto. Estas violencias implícitas en el discurso subyacente de la representación fílmica muestran un flujo de retorno entre los dos grandes involucrados en el conflicto político, los partidos de la UP y los que se oponían a ella. Ejemplo de ello es la representación del conflicto en *Los transplantados* (1975), pues en su trama alude a las tres etapas del conflicto: el triunfo de la UP, la reacción de los opositores al socialismo y el golpe de Estado, sin representar audiovisualmente la violencia directa. También, en *La dueña de casa* (1975) su directora alude a las violencias sin representarlas visualmente, sino que se vale del lenguaje cinematográfico para referir la polarización ideológica y las actitudes de los involucrados en el conflicto hasta llegar al bombardeo de La Moneda. Caso contrario es *Noche sobre Chile* (1977), donde la representación de la violencia militar contra los simpatizantes de la UP es explícitamente representada en su puesta en escena.

En las películas analizadas se perciben tres tipos de contenidos: el primero, el más evidente, la denuncia social del golpe de Estado ejecutado por los militares el 11 de septiembre y las formas de violencia directa, estructural y cultural que la

Junta Militar utilizó para reprimir. El segundo, la postura ideológica de los directores, la cual estaba alineada con los principios socialistas marxistas-leninistas. Con ello se representó el contexto del conflicto ideológico entre socialismo y capitalismo en Chile. El tercero, en forma de tema subyacente o implícito, críticas y reflexiones sobre la llamada vía chilena al socialismo y cuestionamientos a las conductas y acciones de sus simpatizantes. Encajan en la teoría de Galtung y sirven para reflexionar sobre las principales causas que agravaron el conflicto en Chile: la crisis política, la radicalización social, resultado de ello la violenta e injustificable intervención militar en la vida democrática de Chile.

FUENTES CONSULTADAS

- Abarzúa, H. (1979). Por una historia en el exilio. *Araucaria de Chile*, (7), 145-157.
- Agüero, I. (Director). (1988). *Cien niños esperando un tren* [Película]. Ignacio Agüero & Asociado.
- Alarcón, S. (Director). (1977). *Noche sobre Chile* [Película]. Mosfilm.
- Alarcón, S., Barrios, J., Donoso, J., Labarca, E., Littin, M., Lubbert, O., Valdés, C. y Varas, J. M. (1980). Orientación y perspectiva del cine chileno. *Araucaria de Chile*, 12(11), 119-136.
- Alea, T. G. (Director). (1960). *Historias de la revolución* [Película]. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Alea, T. G. (Director). (1961). *Muerte al invasor* [Película]. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Alea, T. G. (Director). (1962). *Las doce sillas* [Película]. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Alea, T. G. (Director). (1966). *La muerte de un burócrata* [Película]. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Alea, T. G. (Director). (1968). *Memorias del subdesarrollo* [Película]. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Allende, S. (14 de abril de 1970). *Alocución en el Gran Templo de la Gran Logia de Chile*. Marxists Internet Archive.
<https://www.marxists.org/espanol/allende/1970/abril14.htm>
- Allende, S. (1998). *La vía chilena al socialismo. Discursos de Salvador Allende*. Fundamentos.
- Álvarez Vallejos, R. (2012). El partido Comunista Chileno. Una historia centenaria. *Revista Digital de la Escuela de Historia*, 9(20), 3-8.
- Álvarez, R. (28 de febrero de 2020). Allende y el fracaso de la vía chilena al socialismo. *La vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/20200228/473812036479/allende-chile-pinochet-la-moneda.html>
- Alzate Mejía, D. M. (s. f.). *Exilio y dictadura, una percepción cinematográfica. Análisis histórico del cine chileno de exilio, elaborado durante la Dictadura Militar en Chile, liderada por el General Augusto Pinochet (1973-1990)*. [Tesis de maestría, Universidad de Concepción]. <http://repositorio.udec.cl/jspui/handle/11594/1594>

- Amaral de Aguilar, C. (2019). Espacios cerrados transnacionales: narrativas de la izquierda tras el golpe de Chile. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76370>
- Amistía Internacional. (10 de diciembre de 2001). *Chile, un testimonio de sufrimiento y dolor: la larga búsqueda de la justicia y la verdad*.
<https://www.amnesty.org/es/documents/amr22/014/2001/es/>
- Andrés, M. (26 de octubre de 2023). En un momento odié a mi padre porque él eligió morir con Allende. *Las últimas noticias*.
- Arellano, J. C. (2009). El Partido Nacional en Chile: su rol en el conflicto político. *Atenea*, (499), 157-174.
- Arrete, J. (2017). *Con viento a favor. Volumen I: del Frente Popular a la Unidad Popular*. LOM Ediciones.
- ATTAC-Complutense. (26 de marzo de 2009). *Jornadas con Johan Galtung. Violencia estructural en la globalización* [Archivo de video]. YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=CUAT-_jRZoM&t=869s
- Austin Henry, R., Salém Vasconcelos, J. y Canibilo Ramírez, V. (2020). *La vía chilena al socialismo. 50 años después* (Tomos 1 y 2). Ocho Libros / Clacso.
- Barraza, V. y Fischer, C. (Eds.). (2020). *Chilean Cinema in the Twenty-First Century World*. Wayne State University Press.
- Ministerio del Interior. (12 de noviembre de 1973). Decreto Ley 128 de 1973. Aclara el sentido y alcance del artículo 1 del decreto ley No. 1, de 1973.
<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5787>
- Bocaz, L. (1980). No hacer más una película como si fuera la última. *Araucaria de Chile*, (11), 101-118.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación 68 Cine.
- Brodsky, C. (1998). Arte y cultura en la UP: antecedentes fragmentarios. Recuperado el 23 de octubre de 2022 de
<https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0036260.pdf>
- Caiozzi, S. (Director). (1979). *Julio comienza en julio* [Película]. Alberto Céler, Nelson Fuentes y Silvio Caiozzi.
- Calderón Concha, P. (2009). Teoría de conflictos de Galtung. *Revista Paz y Conflictos*, (2), 60-81.

- Campo, J. (2013). Documentary film from the southern cone during exile (1970–1980). *Latin American Perspectives*, 40(1), 145-160.
- Candina Polomer, A. (2020). Las clases medias como territorio en disputa: la Unidad Popular y los futuros posibles. *Anales de la Universidad de Chile*, (18), 153-164. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.2020.60817>
- Casetti, F. (2007). Theory, post-theory, neo-theories: changes in discourses, changes in objects. *Cinemas. Revue d'études Cinématographiques*, 17(2-3), 33-45. <https://doi.org/10.7202/016749ar>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Páidos.
- Cátedra Alfonso Reyes (28 de diciembre de 2013). *JOHAN GALTUNG hablando de paz y el Método Transcend* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LQEpbndA-M&t=1218s>
- Cavallero, A. y Díaz, C. (2007). *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Uqbar.
- Centro Cultural La Moneda. (2021a). *Cine off. Sebastián Alarcón*. Rodrigo Gonçalves. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/cine-off-sebastian-alarcon/>
- Centro Cultural La Moneda. (2021b). *Cineteca Online. El chacal de Nahueltoro*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/el-chacal-de-nahueltoro/>
- Centro Cultural La Moneda. (2021c). *El cine de Angelina Vázquez*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. <https://www.cclm.cl/colecciones/el-cine-de-angelina-vazquez-riveiro/>
- Centro Cultural La Moneda. (2021d). *Valparaíso mi amor. Aldo Francia*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/valparaiso-mi-amor/>
- Centro de Estudios Miguel Enríquez. (2008). *Bueno Cifuentes, Carmen Cecilia*. https://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/119/016bueno_Carmen.pdf
- Chacon, F. (24 de marzo de 2012). *Raúl Ruiz. Entrevista 2007. Un belleza nueva* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-uiND7b7crY&t=117s>
- Chakravarty, I. y Raman, S. V. (Eds.). (1988). *The new Latin American cinema readings from within*. Celluloid Chapter.
- Chaskel, P. (Dirección). (1987). *Por la vida* [Película]. Terra Producciones.

- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-a). *Breve historia de Chile Films*. Recuperado el 10 de octubre de 2020 de <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/breve-historia-de-chile-films/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-b). *Cine de Raúl Ruiz. Tradición y ruptura*. Recuperado el 25 de enero de 2023 de <https://cinechile.cl/cine-de-raul-ruiz-tradicion-y-ruptura/>
- Cine Chile. Enciclopedia del Cine Chileno. (s. f.-c). *Cronología del cine chileno*. Recuperado el 15 de septiembre de 2021 de <https://cinechile.cl/cronologia-del-cine-chileno/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-d). *Entrevista a Raúl Ruiz (2002)*. Recuperado el 3 de febrero de 2023 de <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/breve-historia-de-chile-films/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-e). *Escuela Santa María de Iquique (1970)*. Recuperado el 18 de septiembre de 2022 de <https://cinechile.cl/pelicula/escuela-santa-maria-de-iquique/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-f). *Especial: La historia del Festival de Cine de Viña del Mar*. Recuperado el 8 de diciembre de 2021 de <https://cinechile.cl/especial-la-historia-del-festival-de-cine-de-vina-del-mar/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-g). *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*. Recuperado el 6 de junio de 2021 de <https://cinechile.cl/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-h). *Percy Matas*. Recuperado el 22 de febrero de 2022 de <https://cinechile.cl/persona/percy-matas/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-i). *Raúl Ruiz*. Recuperado el 11 de enero de 2023 de <https://cinechile.cl/persona/raul-ruiz/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-j). *Sebastián Alarcón*. Recuperado el 23 de julio de 2022 de <https://cinechile.cl/persona/sebastian-alarcon/>
- Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. (s. f.-k). *III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar*. 5 de diciembre de 2021 de <https://cinechile.cl/festival/iii-festival-internacional-de-cine-de-vina-del-mar/>
- Cineteca Nacional de Chile. (2 de octubre de 2021). Clínica con cineasta nacional. Angelina Vázquez Riveiro [Video] [Publicación de estado]. <https://facebook.com/CinetecaNacionalChile/videos/cl%C3%ADnica-con-cineasta-nacional-angelina-v%C3%A1zquez-riveiro/555493799091540/>

- Cineteca Universidad de Chile. (s. f.). *Cineteca virtual*. Recuperado el 18 de noviembre de 2022 de <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2359>
- Cofré, B. (2018). La lucha por el pan y la defensa del gobierno popular: las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios en la vía chilena al socialismo. *Izquierdas*, (41), 224-249.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. (2005). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Salesianos Impresores.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. (1996). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (Tomo 1).
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2016). *Un viaje al cine de Raúl Ruiz. Cuaderno pedagógico*. CNCA.
- Corvera Vergara, M. T. (Ed.). (2019). *Gabriel González Videla: protagonismo político en tiempos de agitación y cambio*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <http://bcn.cl/2n7sm>
- Crespo, A. (2009). *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Cristian, P. (2013). *Chile: mujeres tras la cámara*. Amecro Press.
- Cueno, B. y Pérez, F. (2021). *Una mirada oblicua. El cine de Valeria Sarmiento*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cuevas Contreras, N. (2016). *La pantalla amenazada: el cine chileno de ficción en dictadura (1973-1990)* [Tesis de licenciatura, Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/3965>
- Publicación Oficial. Legislatura 309.^a. (29 de diciembre de 1969). Diario de Sesiones del Senado. Sesión Extraordinaria. República de Chile.
- Dick, T. V. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 9-36.
- Dirección General de Difusión Cultural. (1977). *Miguel Littin. El chalca de Nahueltoro. La tierra prometida*. UNAM.
- Donoso, T. (1974). *La epopeya de las cacerolas vacías*. Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Edu. (14 de noviembre de 2016). *La belleza de pensar. Raúl Ruiz 2022* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eJ6M0WlvuUU&t=2540s>
- Ehrmann, H. (1990). Sebastián Alarcón: el chileno desconocido. *Enfoque* 17, 3(17), 20-22. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77963.html>

Ehrmann, J. (5 de Noviembre de 1969). Viña del Mar: maratón cinematográfico. *Ercilla*.

Eisenstein, S. (1995). *La forma del cine*. Siglo XXI Editores.

El Austral. (17 de noviembre de 1973). Este partido lo gana Chile. *El Austral*, p. 6.

El Mostrador. (2 de abril de 2020). Falleció Manuel Martínez, el histórico camarógrafo que registró el ataque a La Moneda en el Golpe de 1973. *El Mostrador*.
<https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2020/04/02/fallecio-manuel-martinez-el-historico-camarografo-que-registro-el-ataque-a-la-moneda-en-el-golpe-de-1973/>

El Sol de Iquique. (17 de abril de 2023). A 50 años de la muerte de Nino Bravo. Cómo la dictadura chilena se adueñó de un himno contra el franquismo, «Libre». *El Sol de Iquique*. <https://elsoldeiquique.cl/a-50-anos-de-la-muerte-de-nino-bravo-libre-como-la-dictadura-chilena-se-adueno-de-un-himno-contra-el-franquismo/>

En Viaje. (1943). La cinematografía chilena da un paso decisivo. *En Viaje* (119), 76.

Errázuriz, L. H. (2006). Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). *Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile*, 62-78.

Errázuriz, L. H. y Leiva Quijano, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros Editores.

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. (6 de febrero de 2017). *Johan Galtung «Teoría y Práctica en la construcción de Paz, experiencias de una vida»* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9XRoyagl6z0&t=1836s>

Festival Internacional de cine de Iquique. (11 de diciembre de 2021). *Conversatorio con Angelina Vásquez* [Archivo de video]. YouTube
<https://www.youtube.com/watch?v=DIKgaqHvJuQ>

LEFFEST (24 de abril de 2020). *EFF'07 Masterclass com Raúl Ruiz* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JoPjBQNZ5a8>

Franchs, E. (2019). Guerra Fría y cine. *FilmHistoria*, 133-149.

Francia, A. (Dirección). (1969). *Valparaiso mi amor* [Película]. Cine Nuevo Viña del Mar.

Francia, A. (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Ediciones Chile América.

Fuente de la, J. A. (2011). Salvador Allende, por la democracia y el socialismo. *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1009-1018.

Fuentealba, A. (2012). *Dictadura y Poder Judicial en Chile. La judicatura laboral en el gobierno de la Junta Militar (1973-1974)*. Universidad de Chile.

Funzalida, C. (2006). La televisión chilena bajo la dictadura. 17 años de cadena nacional. *Archivo Chile. Historia político social- movimiento popular*.

- Furci, C. (2008). *El Partido Comunista de Chile y la vía chilena al socialismo*. Ariadna Ediciones.
- Galtung, J. (1980). Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia: tipologías. En UNESCO (Ed.) *La violencia y sus causas* (pp. 91-106). Editorial de la UNESCO.
- Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución*. Gernika Gogoratuz.
- Galtung, J. (2003a). *Violencia Cultural*. Gernika Gogoratuz.
- Galtung, J. (2003b). *Paz por medios pacíficos: paz y conflictos, desarrollo y civilización*. Gernika Gogoratuz.
- Galtung, J. (2009). *50 años 100 Perspectivas en Paz y Conflicto*. Transcend University Press.
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de Estrategia*, (183), 147-168.
- Galtung, J. (2019). *Trascender y transformar. Una aproximación al trabajo de conflictos*. UNESCO / Tecnológico de Monterrey / Transcend México.
- Garcés, G. [Gonzalo Garcés] (23 de septiembre de 2019). *Entrevista completa a Raúl Ruiz por Cristián Warnken, 1998* [Archivo de video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=sDqVGS1jliY>
- García, S. (2001). Dislocaciones de la metáfora familiar en Amelia Lopes O'Neill (Valeria Sarmiento, Chile, 1990). En: S. Mattalía y N. Girona Fibla (Coords.), *Aun y más allá: mujeres y discursos* (pp. 187-190). Excultura
- García Moggia, M. (2015). Ropajes de la pasión. En torno al cine de Valeria Sarmiento. *TRANS-*, 19(2015), 1-11 <https://doi.org/10.4000/trans.1183>
- García-Vázquez, B. (2020). La evolución de la cuestión nacional y la identidad española a través del Partido Socialista Obrero Español, 1974-1996: el proyecto socialista español de la transición democrática y más allá. *Política, Globalidad y Ciudadanía*, 6(12) 18-48.
- Gaviola, T. (Director). (1982). *Tiempo para un líder* [Película]. Filmocentro Cine e ICTUS.
- Gaviola, T. (Director). (1988). *Ángeles* [Película]. ICTUS.
- Getino, O. (1982). *A diez años de «Hacia un tercer cine»*. Filmoteca UNAM.
- Getino, O. y Solanas, F. (Director). (1968). *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* [Película]. Grupo Cine Liberación y Solanas Productions.

- Giusti, J. (1975). Participación popular en Chile: antecedentes para su estudio. Las JAP. *Revista Mexicana de Sociología*, 37(3), 767-788.
- Gleyzer, R. (Director). (1974). *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* [Película]. Grupo Cine de la base.
- Gobierno de Chile. (21 de octubre de 1980). *Constitución Política de la República de Chile 1980*. Editorial Jurídica de Chile.
- Goffman, E. (2002). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores.
- Goicovic, I. (2017). La revolución bolchevique y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) chileno (1965-1973). Adhesiones y distancias. *Avances del Cesor*, 14(17), 97-116.
- González Danino, A. (1979). El exilio. *Araucaria de Chile*, (7), 117-134.
- Huidobro, S. (1989). *Decisión naval*. Imprenta de la Armada de Chile.
- Hurtado, M. L. (1986). *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*. CENECA.
- Izunza, A., y Ortega, J. (2016). Chile, la sombra de la dictadura. *Infoamérica*, (10), 23-26.
- Junta Militar. (11 de septiembre de 1973). Decreto de Ley No. 1. Acta de Constitución de la Junta Militar. Diario Oficial del 18 de septiembre de 1973.
- Junta Militar de Chile (Ed.). (1974). *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.
- Jurado, M. C. (13 de febrero de 2018). Valeria Samineto recuerda a Raúl Ruiz. *Economía y Negocios online*.
<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=442481#>
- Justiniano, G. (Director). (1986). *Hijos de la Guerra Fría* [Película]. Arca Ltda y Out One.
- King, J. (1990). *Magical reels: a history of cinema in Latin America*. Verso Books.
- La Cinémathèque française. (4 de octubre de 2022). *Raoul Ruiz. Trois tristes tigres*.
<https://www.cinematheque.fr/henri/film/43953-trois-tristes-tigres-raoul-ruiz-1968/>
- Legard, M. (2018). *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*. Fondo de Cultura Económica del Perú / Departamento Académico de la PUCP.
- León Frías, I. y Cárdenas, F. (marzo-abril de 1967). Una mirada al festival. *Hablemos de Cine*, (34).
- Littin, M. (Director). (1969). *El chacal de Nahueltoro* [Película]. Cine Experimental de la Universidad de Chile y Cinematográfica Tercer Mundo.

- Macheret, M. (2013). Les Lignes de Wellington de Valeria Sarmiento. *Cahiers du Cinema*, (684), 36-37.
- Magasich, J. (2019). *Testimonio de militares antigolpistas*. Biblioteca Nacional de Chile.
- Mariniello, S. (1990). El cine y la supresión del medio. *Acta Poética*, 11(1-2), 125-139.
- Matas, P. (s. f.). *Inicio* [página de LinkedIn]. LinkedIn. Recuperado el 27 de febrero de 2022 de https://www.linkedin.com/in/percy-matas-8990689/?locale=es_ES
- McDonald, K. (2016). *Film theory: the basics*. Routledge.
- Memoria Viva. (24 de septiembre de 2023a). *Leigh Guzmán Jorge Gustavo. El general retirado Gustavo Leigh, uno de los autores del golpe de 1973 contra el presidente chileno Salvador Allende*.
<https://memoriaviva.com/nuevaweb/criminales/criminales-/leigh-guzman-jorge-gustavo/>
- Memoria Viva. (11 de mayo de 2023b). *Paredes Barrientos Juan Antonio Eduardo*.
<https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-p/paredes-barrientos-juan-antonio-eduardo/>
- Meneses, M. (Directora). (1983). *Todas íbamos a ser reinas* [Película]. Producción independiente.
- Ministerio de Educación. (3 de octubre de 2016). *Decreto 277*. Declara monumento nacional en la categoría de monumento histórico al sitio de memoria Centro de Detención denominado «Venda sexy-discoteque», ubicado en la comuna de Macul, provincia de Santiago, región metropolitana.
<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=1096022&f=2016-10-28>
- Ministerio de Educación Pública de Chile. (1 de Octubre de 1974). Decreto de Ley N. 679. Santiago de Chile.
- Ministro del Interior. (8 de Octubre de 1948). Ley de Defensa Permanente de la Democracia. Santiago de Chile.
- Molina, P. y Robino, C. (11 de septiembre de 2019). Golpe de Estado de Pinochet a Allende: 11 sonidos que marcaron el 11 de septiembre de 1973 en Chile. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45458820>
- Monsálvez Araneda, D. (1999-2000). Opiniones políticas sobre el rol de las fuerzas armadas en los gabinetes del presidente Salvador Allende. *Revista de Historia*, 9-10, 123-149.
- Mouesca, J. (1985). Una cineasta que no quiere ser transparente. Conversación con Valeria Sarmiento. *Araucaria*, 113-124.

- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Ediciones del Litoral.
- Mouesca, J. (1997). *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Planeta.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. LOM Ediciones.
- Muñoz, C. (2015). *El barco de papel*. Cantos Cautivos.
<https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10680>
- Navarro, A. (2018). *Choque de titanes. 50 películas sobre la Guerra Fría*. Editorial UOC.
- Navarro, J. L. (1997). *Películas Chilenas*. Ediciones Pantalla Grande.
- Núñez, I. (1990). *Reformas educacionales e identidad de los docentes. Chile 1960-1973*. PIIIE Estudios.
- Observatorio Género y Equidad. (20 de agosto de 2013). Chile: Las víctimas infantiles.
<http://oge.cl/chile-las-victimas-infantiles/>
- Olavarría Bravo, A. (1965). *Chile entre dos Alessandri: memorias políticas*. Nascimento.
- Olguín, J. (2018). La derecha chilena y los principios legitimadores del pre y post Golpe de Estado de 1973. *Izquierdas*, 141-163.
- Orell García, M. (2006). *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Ossa, C. J. (1971). *Historia del cine chileno*. Editorial Quimantú.
- Parra, D. L. y Tortosa, J. (2003). Violencia estructurada: una ilustración del concepto. *Docuemntación Social* 131, 57-72.
- Partido Demócrata Cristiano. (1962). *El a-d-c de la democracia cristiana*. Instituto de Estudios Políticos del PDC de Concepción.
- Partido Nacional. (1966). *Fundamentos doctrinarios y programáticos*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.
https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/11197/3/Partido_Nacional.pdf
- Partido Socialista. (1967). *Posición Internacional del Partido Socialista. Congreso de Chillan 1967*, (p. 8). Chillan Chile.
- Pastrana, E. y Threlfall, M. (1974). *Pan, techo y poder. El movimiento de pobladores en Chile (1970-1973)*. SIAP.
- Paul, W. (2000). Del rojo al verde. *Persona y Derecho*, 341-361.
- Peirano, M. P. y Gobantes, C. (2015). *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno, 1942-1940*. Cuarto Propio.

- Perelman, P. (Dirección). (1987). *Imagen latente* [Película]. ICTUS, Perelman y Del Río Producciones, Ltda.
- Pettinà, V. (2018). *La Guerra Fría en América Latina*. Colegio de México.
- Pick, Z. (enero-marzo de 1984). Cronología del cine chileno en el exilio 1973-1983. *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, 10(27), 15-21.
- Pick, Z. M. (1987). Chilean cinema in exile (1973-1986): the notion of exile: a field of investigation and its conceptual framework. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (34), 39-57. <http://www.jstor.org/stable/44111135>
- Pineda, S y Felipe, A. (2003). *El cine chileno y la gestación de una industria* [Tesis, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/194441>
- Pinto, A., Ramírez , C. y Quintín. (28 de enero de 2021). Diálogos exiliados (11): Diálogo de exiliados. *El agente. Crítica de cine*. <http://elagentecine.cl/columnas/dialogos-exiliados-11-dialogo-de-exiliados/>
- Pinto Veas, I. (2013). *Valeria Sarmiento*. La Fuga, Recuperado el 5 de noviembre de 2021 de <http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638>
- Power, M. (2008). *La mujer de la derecha. El poder femenino y la lucha contra Salvador Allende 1964-1973*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Prats, C. (1985). *Memorias: testimonio de un soldado*. Pehuén.
- Prognon, N. (2008). La culture chilienne en exil en France: Une forme de résistance à la junte (1973-1994). *Pandora: Revue d'études Hispaniques*, (8), 205-220. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925983>
- Prognon, N. (2013). L'exil chilien en France entre mobilités transnationales et échanges. *Amnis*, 12(2013). <https://doi.org/10.4000/amnis.1931>
- Ramírez, E. (2021). El doble día de Valeria Sarmiento. Exilio, precariedad y división del trabajo de género en el cine. *Historia de los Medios Feministas. Prensa de la Universidad de California*, 154-177.
- Ramírez Soto, E. (2012). Impertinent interventions: on Raúl Ruiz and an emerging field. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 21(1), 49-59. DOI:10.1080/13569325.2012.661366
- Ramírez, E. S. y Donoso, P. C. (2016). *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Metales Pesados.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de historia*. Siglo XXI Editores.

- Ricoeur, P. (2008). *Tiempo y Narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI Editores.
- Rocha, G. (Director). (1962). *Barravento* [Película]. Iglú Filmes.
- Rojas, R. (1971). *Las Fuerzas Armadas Chilenas 1. El papel de los militares en el gobierno de UP*. Causal ML.
- Ruiz, R. (Director). (1968). *Tres tristes tigres* [Película]. Los Capitanes.
- Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogos de exiliados* [Película]. Percy Matas, Raúl Ruiz.
- Ruiz, R. (12 de Junio de 1983). Con Raúl Ruiz. (L. Pizarro, H. Guerrero, & I. Ruiz, entrevistadores)
- Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Editorial Sudamericana Chilena.
- Salas, P. (Director). (1985). *Somos +* [Película]. ICTUS.
- Salazar, M. (2020). *La derecha se reorganiza. La interferencia*.
- Sánchez, C. (Director). (1975). *Vías paralelas* [Película]. Grial Producciones Cinematográficas.
- Sánchez, R. R. (2013). *Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible. Pacarina del Sur*.
- Sanjinés, J. (Director). (1966). *Ukamau* [Película]. Productora Sanjinés.
- Sanjinés, J. (Director). (1969). *Yawar Mallku (Sangre de cóndor)* [Película]. Ukamau Group.
- Sanjinés, J. (Director). (1971). *El coraje del pueblo* [Película]. Group Ukamau, Radiotelevisione Italiana (RAI).
- Santos, N. P. (Director). (1955). *Río, 40 graus* [Película]. Regina Films Ltda.
- Sarmiento, V. (Directora). (1975). *La dueña de casa* [Película]. Valeria Sarmiento.
- Solás, H. (Director). (1968). *Lucía* [Película]. ICAIC.
- Soto, H. (Director). (1969). *Caliche Sangriento* [Película]. Icla Films.
- Spencer, D. (2015). *Un canto en movimiento: «No nos moveran» en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX*. 55-74.
- Takehara Mori, J. (10 de noviembre de 2020). *Teresa Fernández Paredes: «La tortura sigue siendo uno de los crímenes más cometidos, pero menos castigados tanto en tiempos de guerra como en tiempos de paz»*. Instituto de Democracia y Derechos Humanos. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/entrevistas/teresa-fernandez-la-tortura-sigue-siendo-uno-de-los-crímenes-mas-cometidos-pero-menos-castigados-tanto-en-tiempos-de-guerra-como-en-tiempos-de-paz/>

- Tarkovsky, A. (2022). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp.
- Terz, A. (1963). ¿Qué es el realismo socialista? *Sprit*, 75-105.
- Torres, I. D. (2009). La década de los sesenta en Chile: la utopía como proyecto. *HAOL*, 139-149.
- Torres, L. (Director). (1957). *La casa del ángel* [Película]. Argentina Sono Film S.A.C.I., Mayron Pictures.
- Ulloa Inostroza, C. (2013). El cine de Valeria Sarmiento. *Occidente*, 55-60.
- UNESCO. (1980). *La violencia y sus causas*. Editorial de la UNESCO.
- Unidad Popular. (16 de Diciembre de 1969). Programa básico de gobierno de la Unidad Popular. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*.
- Valdés, C. (29 de enero de 2016). Entrevista a Cristián Valdés codirector de fotografía de *Noche sobre Chile*. (C. Maipo, Entrevistador)
- Valdivia, G. (28 de mayo de 2021). Al rescate de la última película de Raúl Ruiz. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2021/05/28/al-rescate-de-la-ultima-pelicula-de-raul-ruiz/>
- Valle del Dávila, I. (2015). *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*. Presses Universitaires de Rennes.
- Vallejo, R. Á. (2010). La Unidad Popular y las elecciones presidenciales de 1970 en Chile. La batalla electoral como vía revolucionaria. *Memoria Latinoamericana*, 219-238.
- Vásquez, A. (Directora). (1980). *Gracias a la vida (o pequeña historia de una mujer maltratada)* [Película]. Lehmuskallie INC.
- Vergara, C. A. (30 de noviembre de 2015). *Condenan a autores de desaparición de célebre camarógrafo de La Batalla de Chile y de su pareja, la cineasta Carmen Bueno. Villa Grimaldi*. Cooperación Parque por la Paz. <https://villagrimaldi.cl/noticias/condenan-a-autores-de-desaparicion-de-celebre-camarografo-de-la-batalla-de-chile-y-de-su-pareja-la-cineasta-carmen-bueno/#>
- Vergara, M. Á. (2014). Cine + Revolución: las películas de la Unidad Popular. *Viento Sur*, 63-70.
- Vilches, D. (2016). Del Chile de los triunfos morales al Chile país ganador. La identidad nacional y la selección chilena de fútbol durante la dictadura. *Historia Crítica*, 61(61), 127-147.
- Villegas, S. (1990). *El estadio: once de septiembre en el país del Edén*. Emisión.

- Yoclevsky, R. (1986). El Partido Socialista de Chile bajo la dictadura militar. *Foro Internacional Colmex*, 102-131.
- Zegers, D. (11 de septiembre de 2013). Cuando el golpe llegó a Chile Films: mitos y verdades sobre escuelas de guerrilla y películas quemadas. *El dinamo. Verdades que mueven*.