



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Ensayo cinematográfico
EL CINE CHILENO DURANTE LA DICTADURA MILITAR

Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

Presenta
Luis Eduardo Valencia Fuentes

Director
Dr. Jaime Enrique Cornelio Chaparro

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 1 |
| Un breve recorrido por la historia del cine chileno..... | 3 |
| El nuevo cine latinoamericano..... | 8 |
| El Plan Cóndor..... | 14 |
| El cine chileno durante la dictadura militar..... | 18 |
| El análisis fílmico..... | 22 |
| Prisioneros, desaparecidos (1979)..... | 26 |
| El otro round (1984)..... | 31 |
| Cuadro comparativo..... | 37 |
| Conclusiones..... | 40 |
| Fuentes documentales | 43 |
| Anexos..... | 47 |
| Ficha Técnica <i>Golpe</i> | 47 |
| Sinopsis breve..... | 47 |
| Sinopsis larga..... | 47 |
| Preguntas personajes..... | 48 |
| Croquis..... | 49 |
| Plan de rodaje..... | 50 |
| Fotos del rodaje..... | 51 |
| Carta Gantt..... | 57 |
| Guión Prisioneros, desaparecidos..... | 58 |
| Guión El otro round parte 1 y 2..... | 67 |
| Guión Golpe..... | 79 |

Me fascina la fidelidad del cineasta chileno con la historia de nuestro pueblo, y el entusiasmo y la convicción con que ha alertado e informado a pueblos lejanos de nuestros problemas y nuestro modo de ser.

*Antonio Skármeta
Escritor Chileno¹*

Introducción

El 11 de septiembre de 1973 quedará por siempre grabado en la memoria de los chilenos por el violento golpe de Estado de Augusto Pinochet al primer gobierno socialista electo democráticamente en América Latina. Con la irrupción del gobierno militar, hubo una fuerte censura en la cinematografía chilena, (junto con la música, la literatura, la pintura y el teatro), sobre todo en aquellas obras que se consideraban como una amenaza para los ideales políticos del régimen en turno. Actores y cineastas se vieron obligados a abandonar su país pero en el exilio continuaron desarrollando su obra para denunciar al mundo la problemática de opresión y violación a los derechos humanos que se vivía en Chile.

El mismo día del golpe de Estado, un grupo de militares se dirigió a las instalaciones de Chile Films con la intención de destruir los celuloideos; otros se encargaron de cerrar las escuelas y universidades especializadas en la enseñanza del séptimo arte. La razón principal de las medidas represivas en contra del cine y de otras manifestaciones artísticas radicó en la simpatía de los cineastas con el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende.

Los cineastas exiliados por la fuerza opresora del golpe militar, tuvieron que pedir asilo político en países como Francia, Alemania, Suecia, Finlandia, Canadá, Unión Soviética, Cuba y México. A pesar del exilio, los cineastas buscaron el modo de denunciar las intransigencias de la dictadura, tema principal de sus películas; las obras cargadas de

¹ Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3336.html>, consultado el 5 de febrero de 2014.

un alto valor simbólico mostraban a un pueblo inmerso en el miedo, al que no se le permitía expresar su manera de pensar relacionada con la desaprobación a los cambios sociales por los que atravesó el país. Por medio de la coproducción con otros países, la cinematografía chilena registró un incremento notable y encontró en festivales y muestras los únicos caminos para su distribución y exhibición en un mercado alejado de los parámetros comerciales de Hollywood.

El objetivo del presente trabajo, es identificar los elementos de producción, acciones emprendidas por los cineastas para buscar los medios necesarios y llevar a cabo la filmación de sus películas, de dos películas realizadas entre los años 1975 y 1985, tales como el bajo presupuesto, el escaso apoyo del gobierno, la marginalidad en cartelera frente a producciones de Hollywood y el uso excesivo de modismos, pertenecientes a la cinematografía chilena realizada tanto en el exilio como al interior del país en la época de la dictadura militar, las cuales demostraré a partir del análisis de dos películas: *Prisioneros desaparecidos* (1979) de Sergio Castilla, realizada en el exilio, y *El otro round* (1984) de Cristian Sánchez, realizada en Chile.

A pesar de las medidas implementadas por la dictadura tales como prohibición de reuniones, toque de queda, torturas, desapariciones, muertes y exilio hacia los opositores, los cineastas, desde el extranjero, lograron producir sus obras y con ello apoyarse del cine como uno de los principales medios de comunicación.

Una vez identificadas las características de producción de estos dos tipos de filmes, se procedió a la realización de un cortometraje titulado *Golpe*, cuyo contenido y línea argumental responden al contexto histórico y de realización que se ha descrito líneas arriba.

Un breve recorrido por la historia del cine chileno

Los orígenes del cine chileno se remontan al 26 de mayo de 1902 con la proyección del cortometraje documental *Ejercicio General del Cuerpo Bomberos*. Apenas con tres minutos de duración este documental filmado en la plaza Aníbal Pinto de Santiago marcó el inicio del cine Chileno. A lo largo de esa década el público chileno podía ver ya producciones extranjeras o documentales nacionales sin mayor intención narrativa, ya que presentaba tan sólo vistas de diferentes lugares.²

En 1910 con motivo del Centenario de la Independencia, se filmó y exhibió la primera película nacional con el título *Manuel Rodríguez*, realizada por Adolfo Urzúa, cuyos actores provenían del mundo del teatro. No obstante, pese a los problemas que enfrentaba la naciente industria cinematográfica como la estrechez financiera, el cine se develó como un espectáculo muy popular. El interés fue aumentando y para el año 1915 surgen las primeras revistas de cine, lo que permitiría mayor difusión, al tiempo de dar paso a una suerte de "educación cinematográfica" a través de la crítica.³

Para los años veinte la producción cinematográfica chilena fue en aumento, ya que entre 1923 y 1927 se realizaron 54 largometrajes argumentales. Por supuesto, se trataba de películas mudas aún. Las temáticas de estas primeras películas chilenas eran básicamente relaciones amorosas, situaciones criminales, reconstrucciones históricas e identidades regionales, entre otras. En esta década destacó la figura de Pedro Sienna, actor y director, responsable de obras clave como *Un grito en el mar* (1924) y *El húsar de la muerte* (1925). El impacto del cine en la sociedad chilena motivo entre otras cosas el nacimiento de la censura oficial, cuando en 1925 el gobierno de

² Cine Chile. Disponible en: www.cinechile.cl/conologia.php, consultado el 5 de febrero de 2014.

³ Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3375.html>, consultado el 5 de febrero de 2014.

Arturo Alessandri creó un organismo encargado de calificar toda obra a exhibir en el país⁴.

En 1920, hubo un declive en las producciones cinematográficas en general; consecuencia de las crisis económicas por las que se estaba atravesando mundialmente. En 1930, se proyectó una película de origen estadounidense titulada "Melodía de Broadway"; lo cual nos muestra que el cine estaba retomando fuerza nuevamente, esto, sin duda abrió paso para que directores como: Eugenio de Liguoro de origen Italiano, José Bohr de Argentina y Jorge Délano de Chile, pudieran crecer profesionalmente. Con este último productor se puede ver la reactivación del cine nacional, por lo que en 1942 se instala la compañía *Chile Films*, la cual tuvo realce y soporte gracias a las producciones de los realizadores anteriormente mencionados, no obstante, los filmes fueron poco taquilleros por lo que para lograr la supervivencia de la compañía tuvo que ser absorbida por capital privado.⁵ Cabe señalar que la prohibición y censura de películas, no fue un acto exclusivo de la época de la dictadura militar, sino que desde años atrás, a través del Consejo de la Censura, creado en 1925⁶, existieron barreras impuestas por parte del Estado para proyectar ciertas películas, ya que precisamente el Consejo determinaba si el contenido de las películas estaba apegado a la moral y a las buenas costumbres. Esto sin duda, sienta un precedente para que durante el régimen de Pinochet, haya una justificación para la censura de ciertos filmes, con la finalidad de garantizar la seguridad y estabilidad política.

A comienzos de los años 50, la forma en que el cine era producido y proyectado en Chile, tuvo un gran avance a través de la implementación de técnicas novedosas como el Technicolor: la cual consistía en pintar las imágenes de las películas en placas de

⁴ Memoria Chilena. Disponible en: www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-3375.html, consultado el 5 de febrero de 2014.

⁵ Cine Chile. Disponible en: www.cinechile.cl/conologia.php, consultado el 5 de febrero de 2014.

⁶ Memoria Chilena. Disponible en: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92816.html, consultado el 5 de febrero de 2014.

vidrio, produciendo un efecto de color. La primer película que implementó esta técnica se llamó: *Chile en colores* de Roberto Saa Silva⁷.

Para el año de 1967, la problemática social ya era un tema de trascendencia en el país chileno, por lo que las películas producidas giraban en torno a temáticas como la pobreza, la miseria y la falta de oportunidades. Prueba de ello son los filmes realizados durante esta época, como lo fueron: *Largo viaje* de Patricio Kaulen; *Morir un poco* de Álvaro Covacevich; y *Regreso al silencio* de Naum Kramarenco⁸. Para 1969 se produce *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin basada en un hecho real, el sangriento asesinato cometido por José del Carmen Valenzuela a una madre y sus 5 hijos en la localidad de Nahueltoro. La película de Littin se convertiría en un clásico del cine chileno debido a la visión de la pena de muerte, el alcoholismo, las precarias condiciones de los campesinos y la reformación del ser humano. No obstante, cabe señalar que en ese mismo año se proyectó la película chilena *Tres tristes tigres*, basada en una novela de Guillermo Cabrera Infante de origen cubano, el cual fue un autor que permaneció en el exilio debido a ser un opositor de Fidel Castro. Por consiguiente, se puede observar que hubo una notable influencia de la literatura cubana en el cine chileno.⁹

Como consecuencia del derrocamiento al gobierno socialista de Allende, hubo una evidente inestabilidad política. Fue así que producciones como: *La tierra prometida* de Miguel Littin y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz, manifestaron la oposición al régimen dictatorial. Los militares saquearon las instalaciones de Chile Film para quemar y desaparecer películas, entre ellas se encontraba *Palomita blanca* que tiempo después logró ser recuperada y proyectada en 1992, ya concluida la dictadura. A la par, varios productores hacían un esfuerzo por realizar sus filmes desde el exilio.

⁷ Wordpress emilioalfarog. Disponible en: www.emilioalfarog.wordpress.com/2012/05/09/los-100-años-de-evolucion-del-cine-chileno/-, consultado 23 de mayo de 2014.

⁸ Cine Chile. Disponible en: www.cinechile.cl/conologia.php, consultado el 5 de febrero de 2014.

⁹ Letras Libres. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/cabrera-infante-el-estilo-contra-la-historia>, 5 de febrero de 2014.

Ante el exilio y la nula libertad de expresión como mecanismos implementados por la dictadura; los cineastas chilenos se asociaron para redactar el *Manifiesto de la Unidad Popular*¹⁰, documento en donde se constata al cine como instrumento de comunicación que permita concientizar a las masas y ayudar a la lucha por su liberación, así como incentivar el interés por las causas políticas y sociales y rescatar la identidad cultural.

Para el año de 1972, bajo la dirección de Alvaro Covacevich, se rodó en Chile, un documental titulado *El diálogo de América*, el cual consistía en documentar un diálogo entre Salvador Allende y Fidel Castro; en donde sostenían una charla sobre temas de política y economía dentro de los países latinoamericanos.¹¹

La batalla de Chile, de Patricio Guzmán, es sin duda el documental histórico más importante de la cinematografía chilena, ya que son imágenes reales filmadas de la última etapa del gobierno socialista de Allende. Guzmán reflejó en *La batalla de Chile* su militancia al partido de la Unidad Popular. A manera de trilogía, se documenta el malestar de la burguesía hacia el socialismo, la toma violenta del gobierno por parte de los militares y las inmediatas consecuencias del gobierno militar. Amenazado por el exilio, Guzmán lleva sus rollos de películas al extranjero para conseguir apoyo en el montaje. Fue el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, quienes ofrecieron tanto a su personal como a sus instalaciones para llevar a cabo la post producción del documental. Las imágenes del documental recuperan la memoria colectiva y al mismo tiempo es una fiel fuente para las nuevas generaciones.

Para los años siguientes, el poco control político de la dictadura, permitió rodar películas como: *El otro round*, un filme de ficción de Cristián Sánchez (el cual aquí analizamos) y comedia *Cómo aman los chilenos* de Alejo Álvarez. Cabe señalar que una vez finalizada la dictadura, los filmes aún reflejaban contenido temático de la dictadura, no obstante se diversifica el argumento de las películas, yendo desde temas

¹⁰ Cine Chile. Disponible en <http://www.cinechile.cl/archivo-66>, consultado 5 de febrero 2014.

¹¹ Proceso. Disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=352448>, consultado el 8 de febrero 2014.

de interés colectivo como el fútbol, *Historias de fútbol*, y las comedias, *El chacotero sentimental* hasta temas románticos en donde retratan la vida cotidiana del chileno.¹²

No obstante, a 42 años del golpe de Estado, se recurre a una mirada hacia el pasado y películas históricas como *Machuca* (2004) de Andrés Wood, *No* (2014) de Pablo Larraín, *Allende en su laberinto* (2014) de Miguel Littín y *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti; recuerdan al espectador que, “Un pueblo sin memoria es un país sin futuro”, lema ideado por ex presos políticos de la dictadura.

¹² Wordpress emilioalfarog. Disponible en: www.emilioalfarog.wordpress.com/2012/05/09/los-100-años-de-evolucion-del-cine-chileno/, 5 de febrero de 2014.

El Nuevo Cine Latinoamericano

El Festival de Viña del Mar, celebrado en Chile en 1967, es considerado el punto de partida de un movimiento de cineastas de izquierda. El festival fue dirigido por el cineasta chileno Aldo Francia quien logró reunir tanto películas como a cineastas de todas las latitudes de Latinoamérica, especialmente de Cuba.

La principal motivación del Festival de Viña del Mar radicó en volver a otorgar al cine su carácter de expresión y comunicación, características perdidas a causa de las narrativas comerciales del cine de Hollywood, máximo dominador de las carteleras.

Miguel Littin, Cineasta chileno, define los tres objetivos principales del Festival de Viña del Mar:

- A. Exhibir y confrontar obras de tendencia experimental que concurren a la promoción del cine como arte.
- B. Investigar nuevas formas de lenguaje cinematográfico, a través de una expresión latinoamericana auténtica y propia, fundamentando la problemática del hombre y de la raza; redescubrir lo autóctono e incorporarlo a nuestro cine.
- C. Reunir a la gente de cine latinoamericano, en sus diferentes actividades y manifestaciones, con el fin de intercambiar experiencias y posibilitar la asociación de esfuerzos comunes. (Littin, 1987: 30)

Las películas proyectadas en Viña del Mar, tenían el objetivo de generar una identidad latinoamericana mediante un trabajo cinematográfico que retratará lo más fielmente posible la realidad cultural de Latinoamérica, ante la crisis de identidad provocada por el dominio de las transnacionales (entre ellas Hollywood) y del sistema capitalista de los Estados Unidos.

El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa con línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente

a las expresiones sucedáneas de sus colaboradoras antinacionales en el plano ideológico-cultural; el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra historia. (Hojas de Cine. f nC I. 1988. Tomo I. pág. 545)

El triunfo de la Revolución Cubana de 1959 estremeció al continente americano, fue la primera lucha social de izquierda en alzarse con la victoria. Los revolucionarios cubanos se encargaron de abrir una nueva posibilidad, una posibilidad de ejercer con plenitud la libertad del pueblo.

En el mismo año de 1959 se creó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y Cuba se convirtió en el primer país latinoamericano (y socialista) con una plataforma de fomento e impulso a la industria cinematográfica.

Aunque los cineastas cubanos ya no deben luchar por liberar su país, se unen solidariamente y muchas veces encabezan la protesta, con sus escritos y textos y con su propia obra cinematográfica. Zavattini (uno de los principales exponentes del Neorrealismo) llega a Cuba cuando está comenzando a desarrollarse el cine cubano, algunos de los principales cineastas de Cuba han estudiado en Italia y las herencias y coincidencias, entre las dos cinematografías, vuelven a hacerse patentes porque son muchos los puntos de vista que las une, tal vez la más grande, sea la mirada por un cine humano. (Sanjinés, 1999: 2)

Otra de las influencias del Festival en Viña del Mar (además de la Revolución Cubana y la creación del ICAIC) fue el neorrealismo italiano. Los italianos mostraban una Italia subdesarrollada, mal trecha, en ruinas (rasgos característicos de los países latinoamericanos) a causa de la Segunda Guerra Mundial.

Jorge Sanjinés, director y guionista de cine boliviano, habla del impacto del Neorrealismo Italiano:

Rompe esquemas, tradiciones y sistemas productivos: busca a sus actores entre la gente de las calles... se aleja de los viejos estudios, de los vestuarios, de las grandes escenografías y filma en los suburbios y las viviendas humildes... (Sanjinés, 1999: 1)

Ya con las principales incitaciones a realizar el Festival de Viña del Mar, Aldo Francia junto con los demás realizadores latinoamericanos comenzaron a delinear un nuevo movimiento, cargado de combate para alcanzar la libertad. Surge un cine en base a la renovación narrativa, de carácter revolucionario sin dejar a un lado el aspecto poético, un cine realmente autentico para alcanzar la trascendencia en el miso pueblo.

El monopolio de Hollywood, quien impidió la exhibición de películas nacionales, estableció en los pueblos latinoamericanos el papel de meros consumidores. Las pocas obras nacionales difícilmente tuvieron acceso al mercado local que se encontraba inundado de películas hollywoodenses, con la pretensión de mantener el colonialismo en la mentalidad del pueblo por medio de estilos de vida ideales como el *american way of life* como cultura única, una aspiración para aquellos que no tienen nada y que el destino no se encuentra en sus manos.

... la industria del entretenimiento es la única que, en tiempos de crisis, no está en crisis. Esta industria se embolsa al año más de cincuenta mil millones de dólares incrementados después del fin de la Guerra Fría y con la venta de viejos programas de televisión al tercer mundo. Víctimas y victimarios necesitaban escapar de una realidad que consideran no solucionable. Las salas de cine se han hecho más confortables para que la gente pueda, con más comodidad, alejarse del mundial ruido. En la medida en que se alimenta la idea de que no hay alternativas, mayor es la necesidad de un sucedáneo, de escapar de un mundo loco que nadie entiende. Ponerse las orejas del entretenimiento es lograr no ver ni sentir lo que está ocurriendo afuera. (García Espinoza, 2002: 3)

Uno de los éxitos de la penetración de Hollywood en latinoamérica se arraigó en la no aceptación de los mismos pueblos por su propia realidad inmersa en la miseria. Hollywood logró dominar las masas por medio de una narrativa banal, ya aceptada por muchos que era consecuente comercial, con la falta de un mensaje profundo que llegara a conmover a los espectadores para mentir y ocultar la realidad. Historias que

tienen como principal tema el poder adquisitivo, con dependencia en el consumo y principalmente de los finales felices que todos quieren vivir. Hollywood habla de la mentira que todos quieren escuchar.

Para los cineastas latinoamericanos resultó difícil subsistir ante el panorama taquillero de Hollywood. Por ello y a raíz del Festival de Viña del Mar, el nuevo cine latinoamericano se convirtió en una lucha directa contra las injusticias que vivían los pueblos oprimidos por los gobiernos. Los cineastas latinoamericanos sabían que tener una cámara en la mano se convertiría en un arma potente para retratar la idea de unificación e identidad que cada cineasta tenía.

Glauber Rocha, cineasta brasileño, fue el más preocupado por la problemática de la identidad cultural. En 1965 (después del golpe de Estado) publica un manifiesto titulado *Estética del hambre* donde resalta la independencia cultural, ir en contra del nacionalismo en los países colonizados, promueve un cine con acción política, una forma de expresión de los que callan y critica a la burocracia y al gobierno.

La principal realidad a retratar radicó en las desigualdades económicas, sociales y evidentemente políticas. En los aspectos anteriores existía una dominación o colonización, por parte de la burguesía, de aquellos que se encontraban en el poder y de la influencia del neoliberalismo estadounidense que encontraron en el cine una herramienta de dominación, lo que el nuevo cine latinoamericano pretendía combatir para ganar ese derecho a participar en las decisiones trascendentales de cada país.

1967 fue un año crucial pues Hernán Correa y Patricio Kaulen, entre otros realizadores, promovieron un apoyo a la producción cinematográfica chilena por parte del Estado. *La ley 16.617* promulgada en enero. Dicha ley favoreció a realizadores, laboratorios y estudios cinematográficos al liberar de impuestos a las películas vírgenes, además de garantizar a las producciones el 60% del total recaudado en taquilla. Tras ser legislada

en Chile, otros países latinoamericanos, como Uruguay, Bolivia y México, adoptaron la misma ley.¹³

El nuevo cine latinoamericano que había nacido, no contó a su favor con el aspecto de la tecnología ni con elevados presupuestos, mucho menos de actores de renombre, sin embargo, convirtió a dichas limitaciones en una de sus principales características. Un cine de bajo presupuesto que no se interesó en obtener una estética perfecta como el cine de autor de Europa. Su gran cometido fue narrar las cosas crudamente y sin censura, recolectó la memoria popular y la tradición de lucha que la Revolución Cubana había instaurado.

No resultó fácil entrar en el gusto de los espectadores, ya acostumbrados al cine para las masas, es decir, de entretenimiento. Un sector reducido de espectadores, principalmente alumnos, profesores y artistas con ideología marxista, encontró y entendió el contenido del nuevo cine latinoamericano que invitaba a los demás ciudadanos a tomar una cámara para documentar la realidad. A diferencia de Hollywood que daba al espectador un rol pasivo, el nuevo cine latinoamericano incitó al público a adoptar un rol activo en la elaboración de películas para democratizar la imagen en movimiento y con ello denunciar las injusticias de los gobiernos y la burguesía.

El nuevo cine latinoamericano de los sesentas desapareció al individuo siguiendo el principio marxista de que la historia la hacen los pueblos y no los individuos. (García Espinoza, 2002: 4)

La década 70's se caracterizó por las constantes persecuciones, torturas, muertes y exilios que propinó el gobierno hacia aquellos cineastas militantes que amenazaban a los mismos gobiernos con el contenido social y reflexivo de sus películas.

¹³ Cine Chile. Disponible en: www.cinechile.cl/conologia.php, consultado el 5 de febrero de 2014.

...Este surge de una cinematografía contestataria, que se hace subvertir una realidad social intolerable, que se enfrenta, en muchos casos con el aparato poderoso del Estado, que denuncia las atrocidades dictatoriales, que registra la memoria de sucesos que se pretende esconder u olvidar, que se juega la vida a veces para proyectar sus imágenes... (Sanjinés, 1999: 2)

Para 1974, frente a las adversidades del exilio y la muerte como medidas de represión, se tuvo la necesidad de crear un organismo con la finalidad de apoyar y difundir el desarrollo del nuevo cine latinoamericano, además de proteger a los cineastas que arriesgaban sus vidas por cumplir con los postulados del nuevo cine. Con sede en la ciudad de Caracas, Venezuela, más de cuarenta cineastas del continente se reunieron para crear el Comité de Cineastas de América Latina.

El Comité de Cineastas de América Latina pretendió la persistencia de las reuniones de cineastas latinoamericanos, realizar seminarios de estudios respecto a la problemática del cine latinoamericano, solidaridad con cineastas perseguidos por las dictaduras de Chile, Uruguay y Bolivia; apoyar la creación y el desarrollo de la cinematografía en aquellos países que aun no existía, poner al servicio de la comunidad los medios de comunicación masiva y denunciar a los mismo medios que favorecían al imperialismo como ideología, generar una base de datos respecto a las condiciones de producción, distribución, exhibición, existencia de servicios técnicos, películas realizadas y en vías de realización, participar en muestras, festivales y encuentros para dar a conocer el cine latinoamericano, difundir un boletín informativo y mantener la sede del comité en Caracas.

Los cineastas latinoamericanos radicados en el exilio se preocuparon por no hacer películas en latinoamérica, más bien se ocuparon por hacer películas de latinoamérica con carácter político para dar a conocer al exterior una cultura que no se conocía. Por medio de la narración de anécdotas de la vida cotidiana y gracias a una cámara ágil que permitía moverse por todos los espacios, el cineasta latinoamericano criticó la opresión y miseria de los pueblos.

El Plan Cóndor

Con la culminación de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría, Estados Unidos perdió fuerza tras el triunfo de la Revolución Cubana y la derrota en la Guerra de Vietnam. Ambos hechos representaron un fuerte golpe al país hegemónico que no estaba dispuesto a ceder terreno ante la influencia de la URSS en ciertas áreas geográficas.

Los gobiernos latinoamericanos, bajo la ideología del nacionalismo, no permitieron la participación de Estados Unidos en la explotación de sus materias primas y apostaron por un desarrollo interno.

Estados Unidos no fue el único afectado por las políticas de los gobiernos latinoamericanos. La burguesía local también perdió poder económico y ante la amenaza de su *status quo*, las misma burguesía unió esfuerzos con los Estados Unidos y mediante estrategias militares comenzaron a combatir a los gobiernos progresistas de la región latinoamericana.

El apoyo del militarismo nacional devolvió el poder económico a la burguesía quien nuevamente adopto los lineamientos del imperialismo norteamericano. Para el siglo XX las dictaduras comienzan a surgir en Latinoamérica bajo la idea que un gobierno militar es más organizado que un gobierno civil, cuya credibilidad se encontraba deteriorada por la constante crítica de la burguesía.

La infiltración de las dictaduras en los gobiernos latinoamericanos se dio de forma violenta por medio de prácticas represivas como el secuestro, tortura, muerte y desaparición de civiles sin importar ser juzgados previamente.

Alain Rouquié, politólogo francés, en su libro *El Estado militar en América Latina* señala 4 tipos de dictaduras:

El Cono Sur se vio asolado por cuatro tipo de dictaduras. La personal: Paraguay (con el General Stroessner, 1954-1989). Las burocráticas y desarrollistas: Argentina (1966-1970) y Brasil (1964-1985). Las nacionalistas y reformistas: Bolivia (General Torres,

1970-1971) y Perú (Velazco Alvarado, 1968-1975). Finalmente, los regímenes terroristas y neoliberales de Argentina (1976- 1983); Bolivia (1971-1978); Chile (1973-1988) y Uruguay (1973-1988). (Rouquié, 1984: 39)

La dictadura chilena de Augusto Pinochet fue la encargada de coordinar un plan de acción en conjunto con las demás dictaduras latinoamericanas para preservar el orden y combatir la subversión del sector de izquierda.

La Primera Reunión de Trabajo de Inteligencia Nacional con sede en la ciudad de Santiago de Chile, se realizó a finales de noviembre de 1975 con participación de las dictaduras de Argentina, Paraguay, Bolivia, Uruguay y Brasil¹⁴ bajo la coordinación de Pinochet, con la intención de eliminar a toda persona que se declarara en contra del pensamiento político de las dictaduras sin importar que fueran figuras prominentes (entre ellos políticos, intelectuales y artistas).

El Plan Cóndor fue la clave con la que se conoció a la organización clandestina, debido a que actuaban de forma ilegal por medio de practicas terroristas que atentaban contra los derechos humanos. Estados Unidos, principal aliado, conocía la finalidad del plan, no obstante apoyó y protegió a los dictadores latinoamericanos.

La intervención de Estados Unidos en el *Plan Cóndor* se dio a través de la CIA, quien se encargó de facilitar la coordinación de los servicios de inteligencia entre países además de capacitar a los militares en la Escuela de las Américas ubicada en Panamá. Los militares latinoamericanos aprendían como mantener vivas y con capacidad de respuesta a las víctimas de un shock eléctrico, además de aprender a torturar y fabricar bombas con materiales caseros.

Durante el periodo que se mantuvo activo el *Plan Cóndor*, se intensificó el seguimiento, vigilancia, persecución, interrogatorios con torturas, deportación o traslado de exiliados entre países miembros para matar e incluso desaparecer a las víctimas.

¹⁴ Disponible en: <http://www.johndinges.com/condor/Sietemassiete.htm> , consultado 5 marzo 2014.

A mediados de los setenta, las fuerzas represivas del cono sur habían controlado la situación con un saldo de cuatro millones de exiliados en países vecinos, 50.000 asesinatos, al menos 30.000 desaparecidos, 400.000 encarcelados y 3.000 niños asesinados o desaparecidos. (Calloni, Stella, 1990: 4)

El *Plan Cóndor* constó de tres fases de acción para erradicar a la oposición. En la fase uno se llevó a cabo el intercambio de información de actividades de los enemigos políticos que se encontraban exiliados entre países miembros. Para la fase dos comenzó la investigación, captura, tortura y asesinato de los subversivos. La cooperación entre países aliados para localizar y trasladar a las víctimas fue vital en ambas fases debido al dominio que tenían en sus respectivos territorios. Por último la fase tres cruzó las fronteras de latinoamérica para visitar Estados Unidos y Europa con la intención de capturar aquellos subversivos que buscaron ayuda internacional.

Tres atentados a personas de alto rango fueron las causantes de generar rumores en la prensa internacional respecto a una conspiración en contra de la izquierda. Las tres conspiraciones encaminadas hacia gente del gabinete de Salvador Allende. El primer asesinato ocurrió en Septiembre de 1974, la víctima fue Carlos Prats, ex Ministro de Defensa de Salvador Allende. El General Prats, junto con su esposa, se encontraba exiliado en Buenos Aires cuando estalló la bomba del carro en el que viajaban. Bernardo Leighton, ex Vicepresidente de Salvador Allende, y su esposa buscaron asilo político en Italia, fue en septiembre de 1975 que sobrevivieron a un atentado en la ciudad de Roma. Y el detonante a una serie de investigaciones tuvo lugar en Washington. Transcurría septiembre de 1976 y la víctima, Orlando Letelier, ex Ministro de Defensa y Relaciones Exteriores de Salvador Allende acusado de organizar reuniones con el congreso de Estados Unidos para desacreditar a la dictadura chilena, murió a causa de un coche bomba.¹⁵

¹⁵ Disponible en <http://www.derechos.org/nizkor/doc/condor/calloni.html> , consultado 5 marzo 2014.

Robert Scherrer, agente especial del FBI cubrió el cono sur desde 1972 y su principal labor era descubrir el tráfico de drogas y localizar a los fugitivos de Sudamérica, en su primer informe describe al plan:

El "Operativo Cóndor" es el nombre en clave para la recolección, intercambio y almacenamiento de información secreta relativa a los denominados "izquierdistas", comunistas y marxistas, que se estableció recientemente entre los servicios de inteligencia en América del Sur, con el fin de eliminar las actividades terroristas marxistas en la región. Además, "Operativo Cóndor" tiene previstas operaciones conjuntas contra objetivos terroristas en los países miembros. Una tercera fase, y más secreta, del "Operativo Cóndor" implica la formación de grupos especiales de los países miembros, que deberán viajar por cualquier parte del mundo hacia países no-miembros, para llevar a cabo castigos incluido el asesinato contra terroristas o simpatizantes de organizaciones terroristas de los países miembros del "Operativo Cóndor. (Calloni, Stella, 1990: 19)

Para la década de los ochentas, las dictaduras comenzaron a perder fuerza, por medio de las elecciones (Perú 1980, Bolivia 1982, Argentina 1983, Brasil y Uruguay 1985, Chile y Paraguay 1989), los gobiernos civiles regresaron al poder y fueron los encargados de sancionar las violaciones a los derechos humanos que infringieron las dictaduras.

En diciembre de 1992 en la estación de policías de Lambaré ubicada en Asunción, Paraguay, se encontraron de manera fortuita (el Juez Paraguayo José Fernández y el ex profesor y ex prisionero político Martín Almada se dirigieron a la estación policiaca para buscar los archivos), 4 toneladas de reportes que contenían interrogatorios, grabaciones y telegramas del destino de las víctimas que fueron arrestadas en otros países. Los denominados "Archivos del Horror" evidenciaron la participación de Estados Unidos en las dictaduras. A raíz del descubrimiento de los Archivos del Horror, uno a uno fueron detenidos y juzgados gran parte de los dictadores latinoamericanos.¹⁶

¹⁶ Disponible en <http://www.derechos.org/nizkor/doc/condor/calloni.html> , consultado 5 marzo 2014.

El cine chileno durante la dictadura militar

El golpe militar de 1973 modificó puntos clave de la sociedad chilena, entre ellos la economía, la política (evidentemente) y sin lugar a duda la cultura fue un punto de extrema vulnerabilidad.

Para el aspecto de la cultura, se implementaron medidas como el aumento de impuestos en libros, películas y música. La tortura, muerte o exilio se orientó hacia aquellas personas de ideología marxista y que dicha ideología plasmaban en sus obras. Se prohibió la circulación de infinidad de películas, además de la prohibición de reuniones y hubo una reducción, por no decir erradicación, del apoyo a la cinematografía nacional.

Jorge Sanjinés nos habla sobre una de las medidas más drásticas que tomaron las dictaduras:

En Latinoamérica se perseguía a los cineastas contestatarios, se los buscaba para exiliarlos, para encarcelarlos, para torturarlos, para matarlos. Dictaduras latinoamericanas, con policías y militares entrenados en escuelas norteamericanas, asesoradas por agentes gringos, se ocupaban de impedir que ese cine revolucionario se difundiera, que esos cineastas proliferasen, que esas películas se comentaran, que esos materiales se pudieran procesar. (Sanjinés, 2002: 6)

Frente a tantas limitantes, los estudiantes y personas simpatizantes de la izquierda chilena comenzaron a organizar cine clubs clandestinos, hecho sumamente peligroso para las pretensiones del gobierno en turno.

El nuevo cine latinoamericano sufrió un trance para sobrevivir en un contexto inmerso en la censura y el miedo por el uso de la violencia. La dictadura ve en el cine a un poderoso enemigo, debido a que invitaba a la gente a pensar y cuestionar.

Los cineastas chilenos se encontraron acorralados. La denuncia no se podía realizar dentro del país. Aquellos cineastas debían encontrar la forma de expresar la denuncia, como no se podía realizar dentro de la nación encontraron una alternativa en las coproducciones con otros países, como aliados de vital importancia para sobrevivir.

Cineastas como Miguel Littín, Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Sergio Castilla entre otros, continuaron el camino de retratar la realidad por medio del cine.

El tema principal de aquellas coproducciones radicó netamente en el aspecto político. A partir del exilio, la producción de largo, medio y cortometrajes aumentó de manera sorprendente, lejos del esquema de erradicación que pretendía la dictadura con el exilio.

La siguiente tabla refleja la actividad de las producciones a partir del golpe de Estado, en el año 1973, hasta 1983 cuando se concluyó el periodo militar de Augusto Pinochet.

CANTIDAD DE PELÍCULAS FILMADAS EN EL EXILIO. POR AÑO. 1973 – 1983

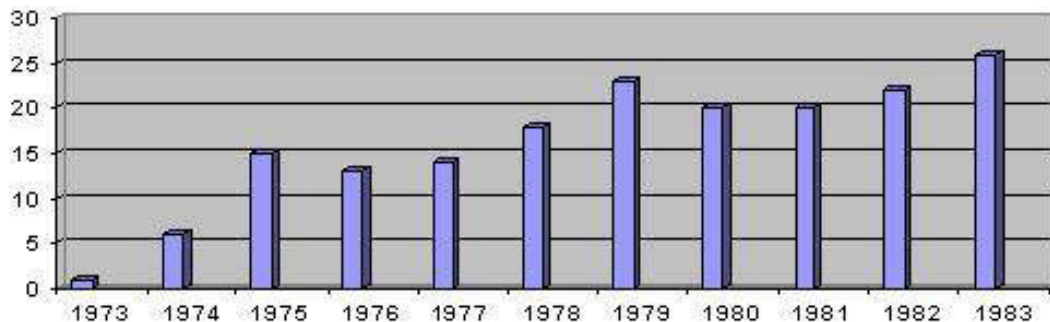


Tabla obtenida de:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77946.html>,
Consultado 15 enero 2014.

Durante este periodo se produjeron 56 largometrajes, 34 medimetrajes y 89 cortometrajes. El tema principal de todas las producciones estuvo enfocado hacia la denuncia de los abusos del gobierno militar. (Del Río, 2003)

La fructífera producción de cinematografía durante el periodo de la Dictadura no significó que se estrenaran dichas obras de manera inmediata en territorio nacional. Por citar un caso, la película *Prisioneros desaparecidos* de Sergio Castilla (una de las

películas a analizar en el presente apartado) se estrenó a nivel internacional en el año de 1979 sin embargo fue hasta el 2008 cuando llegó a las carteleras chilenas.¹⁷

La parte estética no fue la principal característica de las producciones, y era de esperarse por el nulo apoyo económico a causa del desinterés de los gobiernos. Por ello los cineastas lograron dar un sello distintivo a sus obras gracias a las técnicas de bajo presupuesto que permitieron recrear los espacios físicos tan representativos. La prioridad fue el contenido del mensaje.

La década de los setentas se encontraba inmersa de la dictadura, apoyada por el sistema capitalista de Estados Unidos y con dominio absoluto del cine hollywoodense que acaparaba más del 70 por ciento del contenido en las carteleras locales.

Hollywood se expandía por todo el globo, las industrias cinematográficas locales de los países del Tercer Mundo lograban arraigarse solo cuando el mercado nacional era suficientemente amplio y a condición de que los presupuestos se mantuvieran bajos.

(Chanan, 2008: 4)

No obstante la inexistente industria cinematográfica en Chile por la censura de aquellas películas en contra del gobierno, así como la presencia de Hollywood, algunos cineastas chilenos decidieron quedarse en su país para realizar, en apariencia, un cine más popular o con inexistente peso social.

Es así que se distinguen dos tipos de cines a realizar:

- 1.- Aquel realizado por cineastas residentes en Chile y cuyo contenido se apegaba, en apariencia, a las condiciones y exigencias del gobierno, logrando colocar la denuncia de manera velada.
- 2.- Los cineastas que desde el extranjero denunciaron, por medio del carácter de confrontación directa de sus obras, las violaciones a los derechos humanos.

¹⁷ Cine Chile. Disponible en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-126>, consultado 8 febrero 2014.

De estos dos tipos de producciones se pueden mencionar las películas *Prisioneros desaparecidos* 1979 de Sergio Castilla y *El otro round* (1983) de Cristian Sánchez, las cuales retomo para analizar las características particulares de estos dos tipos de producciones cinematográficas.

Como es de suponerse, la experiencia de ver las películas es diferente en cada uno de los espectadores, sin embargo, como veremos más adelante, en estas producciones tienen mucho que ver el manejo de la imagen, el sonido, la edición, tamaños de planos y angulaciones para dar mayor claridad del contenido del mensaje hacia los espectadores.

El análisis fílmico.

Uno de los teóricos más reconocidos por sus aportaciones al análisis fílmico es David Bordwell, quien nos permite establecer algunos elementos claves cuando afirma que:

(...) debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto no indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios. (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 98)

De lo anterior se deriva algunos elementos claves que Bordwell denomina *parámetros contextuales*:

1. El estudio sobre las condiciones de producción del film
2. La reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de su producción
3. La incorporación de principios ordenadores tales como género, estilemas autorales, star-system, movimiento cinematográfico, etc.
4. El estudio sobre la recepción del film, tanto en su momento como a lo largo de los años, si fuera de cierta antigüedad.
5. La inscripción o no en un modelo de representación determinado. (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 98)

Por otra parte, Aumont y Marie (1988) destacan las condiciones en que podemos trabajar sobre una parte de un film en lugar de hacerlo sobre la totalidad:

- 1) El fragmento escogido para el análisis debe estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film).
- 2) Debe ser en sí mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita.
- 3) Debe ser representativo del film en su totalidad. Esta noción no es absoluta y debe ser evaluada en cada caso particular en función del tipo de análisis y de aquello que se desea obtener en concreto (Aumont y Marie, 1988: 89)

Con base en lo anterior, la división del film en unidades pertinentes de lectura se apoya sobre tres criterios: unidad de lugar, de personaje y de acción o de tono (función dramática). Estas pertinencias se combinan de dos maneras en la producción de

diversos tipos de segmentos autónomos. El más frecuente es el segmento estático: obedece esencialmente a la unidad de lugar y, accesoriamente, a la de personaje, y corresponde de una manera general a la “escena”, según Christian Metz (aunque ciertos ejemplos, de hecho cuando contienen diversas duraciones, apuntan mejor a la categoría de la secuencia).

El segundo tipo de unidad narrativa, es el segmento “activo”. Estos fragmentos son más complejos y a menudo más largos que los precedentes, modelados y dominados por la unidad de acción, dependen del lugar o del personaje. Conservan un espacio dominante y un juego de personajes que se combina libremente a medida que se desarrolla la acción. La banda sonora juega también un papel importante en la unificación de un mayor número de decorados, de tipos de luz, de encuadres, de ángulos de toma de vista, etc.

Siguiendo las orientaciones establecidas por Vanoye y Goliot-Lété en *Précis d'analyse filmique* (1992), los trabajos a realizar por el analista llevarán el siguiente orden:

1. Fase previa:

- a. Recopilación de información documental:
 - i. Condiciones de producción del film
 - ii. Situación contextual en el momento de su estreno
 - iii. Recepción desde su estreno a la actualidad
 - iv. Bibliografía
- b. Découpage: plano a plano, bien mediante la descripción de cada uno de ellos, bien (o además) mediante la captura de fotogramas.
- c. Determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción o no en un modelo de representación determinado.
- d. Decisión sobre los objetivos concretos del análisis (gesto semántico)

2. Fase descriptiva:

a. Generación de instrumentos de análisis:

- i. Segmentación
- ii. Descripción de imágenes
- iii. Cuadros, gráficos, esquemas
- iv. Fotogramas
- v. Extractos
- vi. Croquis, bandas sonoras, etc.

b. Plasmación escrita del análisis:

- i. Ficha técnica y artística.
- ii. Parámetros contextuales (1)
 1. Contexto de la producción: condiciones socio-económicas
 2. Contexto socio-político
 3. Inscripción o no en un modelo de representación
- iii. Análisis textual:
 1. Sinopsis.
 2. Estructura.
 3. Secuenciación o análisis textual propiamente dicho: aquí comienzan a aparecer elementos de relación entre los distintos parámetros (primera fase del proceso interpretativo)

Todos estos elementos son un soporte necesario para documentar nuestro trabajo analítico y es evidente que tienen un peso importante en la posterior realización del film. Aunado a esto se procedió a ejemplificarlo a través de un cortometraje titulado *Golpe*,

de género ficción, el cual intenta reflejar tanto la temática como la producción de las películas realizadas durante esa etapa histórica del país chileno.

El montaje a blanco y negro hace referencia a los inicios del cine en general, no obstante, la producción refleja la austeridad del cine chileno en la dictadura, a través de elementos clave como: el uso de pocos actores, la escasa iluminación, el rodaje en interiores, tomas fijas sin muchos movimientos, el dominio del full y medium shoot, además del apoyo de recursos históricos, tales como el discurso de Allende e imágenes de archivo.

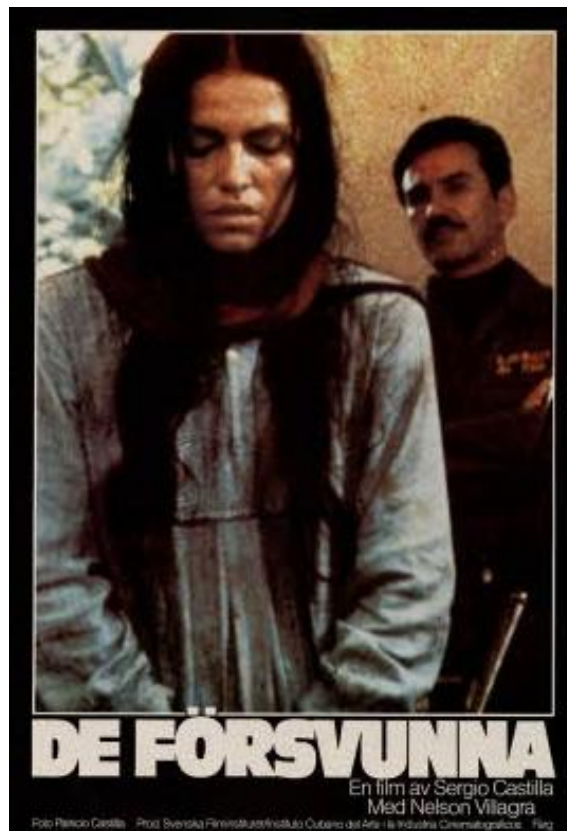
El gesto de mostrar (la tortura) implicó para el cine la pérdida de la inocencia de la representación filmica y la afirmación de la crueldad del mundo.

Ángel Quintana

*Dr. en Ciencias de la Comunicación
por la Universidad Autónoma de Barcelona.*

Prisioneros Desaparecidos (1979)

La selección del presente film, ayuda a tener un panorama de las producciones realizadas en el extranjero. El director de la película, Sergio Castilla, inmerso en el exilio buscó el apoyo de otros países para plasmar una línea argumental que denuncia los violentos métodos de tortura empleados por los militares hacia sus víctimas, para obtener información que permitiera desarticular las protestas en contra de la dictadura.



18

¹⁸ En el apartado de anexos se puede consultar el fragmento del guión literario de *Prisioneros, desaparecidos*. Dicho guión no está disponible en internet, por lo que el autor del ensayo parte de la observación del fragmento analizado para reescribir el guión literario.

Dirección: Sergio Castilla

Categoría: Largometraje

Duración: 87 min.

Formato: 35 mm / Color

Idioma: Español

País: Suecia, Cuba

Rodaje: Cuba

Estreno Internacional: 1979

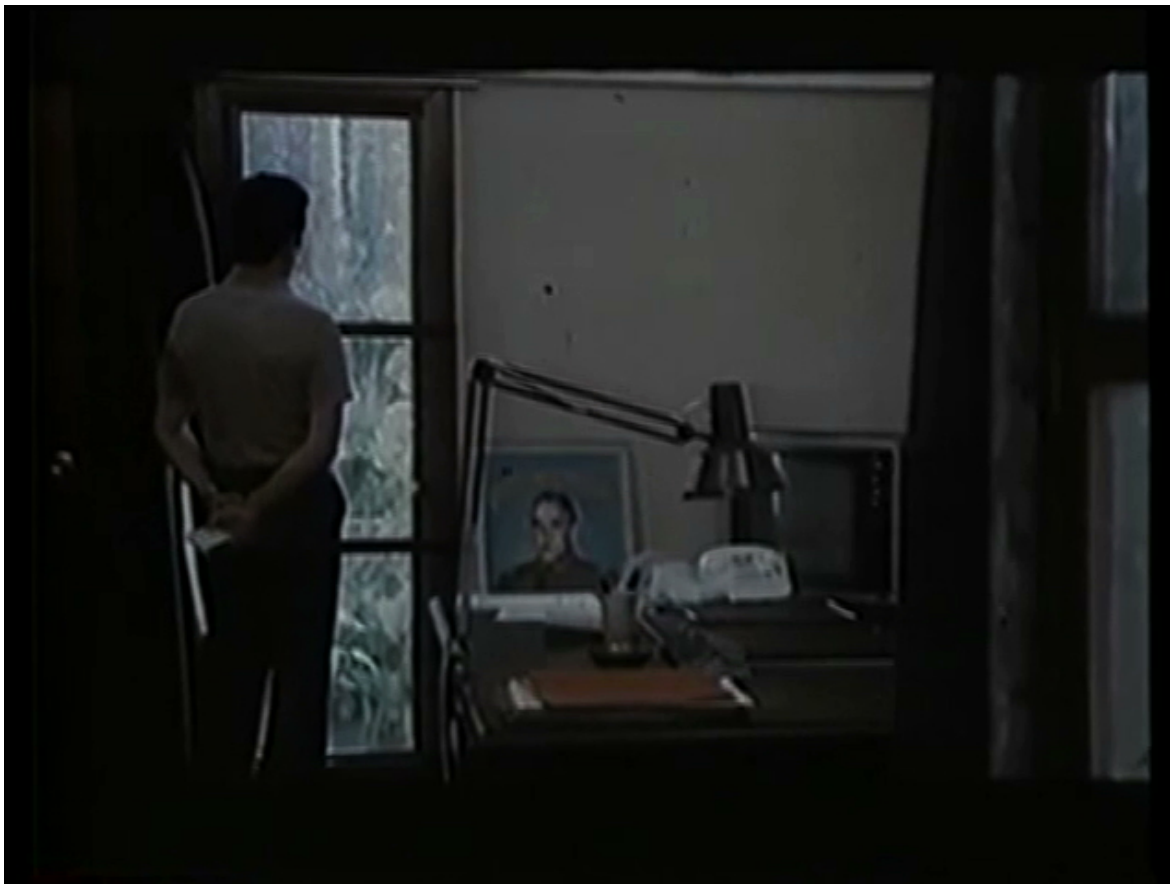
Estreno Nacional: 2008

Sergio Castilla, fue uno de los cineastas que demostró el error de la dictadura chilena al pensar que se estancaría la actividad cinematográfica. Castilla se trasladó a Suecia y fue por medio de la coproducción entre el Instituto Sueco del Cine y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica como logró continuar con el activismo cinematográfico.

Prisioneros, desaparecidos fue una cinta de confrontación directa, desde el título de la misma y través de sus escenas con la dictadura militar, sin embargo, la cinta no fue conocida en Chile sino hasta el año del 2008 en la *12va. Edición del Festival de Cine de Valparaíso*, debido al problema de la distribución, la cual no existía para las obras de cineastas militantes y no sólo militantes sino aquellos cineastas chilenos de cualquier índole que intentaban conseguir un medio de distribución y difusión para sus obras.

Por medio de testimonios de víctimas que sufrieron torturas por parte de la dictadura, Sergio Castilla modela un relato claustrofóbico, por los espacios cerrados donde se encontraban los prisioneros, y también doloroso al desnudar la crudeza de la violencia utilizada en las técnicas de "ablandar" a los prisioneros.

La narración comienza a modo de diario, un domingo 7 en una casa de tortura que puede estar en cualquier punto de Santiago. En tres días se debe hacer hablar a los prisioneros para desarticular el movimiento de izquierda en el país.



A causa del exilio de Castilla y por la falta de presupuesto, la película se desarrolla en interiores, las secuencias son extensas y el peso dramático es notable. En *full shot* se aprecia al JEFE que espera a MONTENEGRO, nuevo prisionero. De manera irónica está en la pared el retrato de Pinochet. Los espacios cerrados pretenden dar la sensación de angustia hacia los prisioneros que se encuentran vulnerables ante el JEFE y sus SUBLEVADOS.

JEFE luce tranquilo, y el sonido ambiente (pájaros, perros y autos) refuerza la tranquilidad externa del vecindario. En esta escena el objetivo principal es hacer hablar a MONTENEGRO en menos de 48 horas.



Al entrar MONTENEGRO, el JEFE sabe sacar provecho del espacio de la oficina, rodea en repetidas ocasiones a MONTENEGRO. Tras insistentes preguntas referentes a la patria, la historia y la resistencia, JEFE comienza a aumentar el tono de voz, tiene acorralado a MONTENEGRO. JEFE de pie, frente a MONTENEGRO quien está sentado en la silla, vendado y atado de manos. La psicóloga al margen, sentada en el marco de la ventana solo modera la agresión del JEFE). El fotograma demuestra, por medio de la posición de los personajes, quien tiene el poder en el interrogatorio.

A lo largo del interrogatorio la cámara se encuentra fija, realiza ciertos paneos entre MONTENEGRO Y JEFE, se hacen acercamientos mediante el zoom a la cara de MONTENEGRO para mostrar las expresiones. La voz fuera de campo (como recurso expresivo) del JEFE surte un efecto de imposición para conocer las respuestas que necesitan.



Las respuestas de MONTENEGRO reflejan su postura Marxista. La violencia efectuada por JEFE comienza a aumentar a tal grado de mandar de un golpe a MONTENEGRO al suelo.

Aquel milico implacable que retrató el inicio de la secuencia en la figura del JEFE, termina por ser un personaje inmerso en la histeria. JEFE se encuentra fuera de control.

De este modo, Castilla retrató la denuncia y puso en tela de juicio la figura hegemónica del militar al retratarlo de una manera desesperada en su actuar. Sin importar el paso de los años, *Prisioneros desaparecidos* será una gran referencia para develar aquel contexto histórico de la década de los setentas.

El otro round 1984

La elección de *El otro round*, es un ejemplo claro de ser una producción realizada en suelo chileno. A pesar de contener, a simple vista, una línea argumental sin trascendencia (en donde el personaje no presenta un objetivo claro). El director de la película, Cristian Sánchez refleja la inestabilidad laboral, la escases de oportunidades y la angustia a través del personaje principal; lo cual representa el panorama social que el pueblo chileno atravesó durante la dictadura.



19

¹⁹ En el apartado de anexos se puede consultar el fragmento del guión literario de *El otro round*. Dicho guión no está disponible en internet, por lo que el autor del ensayo parte de la observación del fragmento analizado para reescribir el guión literario.

Dirección: Cristián Sánchez

Categoría: Largometraje

Duración: 62 min.

Formato: U-Matic, color

Idioma: Español

País: Chile

Rodaje: Chile

Estreno Nacional: 1984

Estreno Internacional: 1984

Durante la dictadura, Cristián Sánchez se mantuvo en Chile para preservar los pocos intentos por producir cine nacional. Sánchez trabajó en la publicidad para poder subsistir. Cabe resaltar que la publicidad para aquellos años era una profesión bien remunerada debido al discurso de querer dar una buena imagen de Chile tanto dentro como hacia el exterior.

Para 1984 se estrena *El otro round*, película enigmática que a primera vista pareciera que no contiene algún mensaje oculto, razón principal por la que no se consideró una amenaza para la dictadura y se permitió proyectar en tierras andinas. *El otro round* se encuentra cargado de imperfecciones técnicas, es un cine bastante austero pero Sánchez consigue realizar una metáfora de la sociedad chilena en el personaje del DINAMITA ARAYA, como un deportista que va de caída y se ve en la obligación de ir de trabajo en trabajo para lograr la supervivencia.

La falta de adrenalina y motivación en DINAMITA ARAYA es reflejo de una sociedad oprimida, sin la oportunidad de poder elegir por si mismos, inmersos en una realidad depresiva.

En el transcurrir de la película, DINAMITA ARAYA vagabundea sin objetivo alguno. Sus fugaces pasos sin pena ni gloria por distintos empleos (boxeo, fuente de sodas, taller de bicis, vendedor de flores) envuelven al DINAMITA ARAYA en un ambiente pasivo, sin alguna acción significativa (hasta el robo que significó el segundo punto de giro y da paso al tercer acto).

La jerga chilena fue otro factor importante en la película, y fue por medio de los modismos que Sánchez buscó retratar la idiosincrasia chilena con el afán de generar identidad en los espectadores nacionales ante el bombardeo de películas extranjeras que se alejaban de la realidad que se vivía en Chile.

El uso de no actores, más que una medida de economizar, le permite a Sánchez tomar la realidad en su mayor grado de pureza:

Un no actor toma la realidad como un objeto puro, no sabe representar nada y no construirá un personaje porque no sabe hacerlo, sería ridículo para él intentarlo, no tiene más que representarse a sí mismo; pero el sí mismo que el cree que tiene que representar no es el mismo que yo deseo que haga; yo le quito las ínfulas, las pretensiones, desenmascarándolo y dejándolo al desnudo, pero sin que él lo sepa. Sin percatarse está rebelando una esencia de sí mismo y esta es mi tarea; no es que los no actores actuarán siempre del mismo modo, en una u otra película, aunque hayan trabajado mucho conmigo, es un trabajo de hacer que ellos se expresen con vivacidad, chispa, gracia, cosas que yo considero vitales en el arte.(Sánchez,2009: 15)



El reparto de la película, Daniel Pérez, Andrés Quintana, Laura Rivas (quienes no eran actores profesionales). La principal característica del reparto era esa falta de emociones en las escenas, los diálogos son poco trascendentales.

En *médium shot*, DINAMITA ARAYA se encuentra con LAURA. El diálogo de la escena radica en la despedida entre ambos debido a la falta de interés por parte de Laura. La emoción en este diálogo es inexistente, en más de una ocasión LAURA quiere soltar la risa mientras que DINAMITA ARAYA no refleja el dolor por ser rechazado, adopta una postura ecuánime. Existen pausas prolongadas entre cada diálogo. La distancia que existe entre ambos es abismal y las manos en las bolsas de DINAMITA ARAYA refleja resignación.

El diálogo transcurre en un plano-secuencia (sin cortes), la posición de la cámara se encuentra a nivel de ambos, siempre fija. Al momento en que DINAMITA ARAYA y LAURA se despiden con un beso, la cámara realiza un *zoom in* a modo introspectivo para captar el sentir de los personajes.



El punto de mayor tensión se encuentra en la escena de la oficina de la gasolinera. En un plano americano, la discusión entre DINAMITA ARAYA, ENCARGADO y GUARDIA concentra toda la atención, que no existió a lo largo de la película.

Previo a esta escena, DINAMITA ARAYA roba un auto para sorprender a una chica, dentro del auto hay una chequera que usará para pagar en la gasolinera.

El motivo principal de la discusión se debe a la negación en aceptar cheques, debido a la desconfianza que dominaba en aquel entonces, por lo que DINAMITA ARAYA, a manera de ironía pide pagar después.

El cine de Sánchez contribuyó a la identidad chilena, ya que está lleno de frustraciones pertenecientes a un periodo de violencia. Despoja al personaje de sus sueños de victoria y los arrastra a nuevas vidas donde fracasan, hace una analogía del momento en que alguien es expulsado de su lugar de origen y que debe de sobrevivir en un mundo ajeno donde por faltas de oportunidades está destinado a fracasar.

Prisioneros, desaparecidos y *El otro round* corresponden al cine realizado en el exilio como dentro de Chile respectivamente, ambos tienen características técnicas propias que difieren entre sí, no obstante el lenguaje de los actores en ambas vertientes fue realista por el modo de ver las cosas. Ambas vertientes buscaron decir la verdad por medio del cine.

A continuación se presenta una tabla comparativa entre el cine realizado en el exilio y el cine realizado dentro de Chile.

Cuadro comparativo de los dos tipos de cine chileno

| Cine en el exilio | Cine realizado en Chile |
|---|---|
| La denuncia a la violencia es directa | La denuncia a la violencia es indirecta. |
| De carácter social | De carácter social |
| Rodada en interiores | Rodada en exteriores |
| Con el apoyo de actores profesionales | Busca a los actores entre la gente de la calle |
| Producciones de bajo presupuesto | Producciones de bajo presupuesto |
| Coproducciones entre distintos países | Independientes |
| Sin el apoyo del gobierno | Sin el apoyo del gobierno |
| Prohibida la proyección y difusión en suelo nacional | La proyección y difusión en suelo nacional era muy regulado |
| La evolución del arco dramático es notable y se produce de manera inmediata | El arco dramático es estático, tarda en incrementar |
| De sentido irónico | De sentido metafórico |
| Representar una cultura que no se conoce | Redescubrir una cultura desfigurada |
| Uso excesivo de modismos | Uso excesivo de modismos |

Fuente: Elaboración Eduardo Valencia Fuentes.

La tabla anterior arroja una serie de similitudes y diferencias entre las características de ambas producciones.

En el argumento, el estar fuera de Chile permitió denunciar de forma directa la violencia de la dictadura para suprimir a los opositores, caso contrario a las producciones hechas en Chile, quienes buscaron manifestar indirectamente la denuncia con la finalidad de no ser censurados. Respecto al fondo, ambas cumplen con el carácter social al mostrar la preocupación por la violación a los derechos humanos tales como la tortura, la nula libertad de expresión, la privación de la vida, solo por mencionar algunos que cometió el gobierno militar. El estar en Chile facilitó rodar escenas en exteriores (calles, plazas, parques), los exiliados recurrieron a rodar en interiores (casas, edificios) para generar la sensación de estar en Chile. Actores de renombre, en calidad de refugiados, protagonizaron las películas del exilio, en contraste a la escasez de actores profesionales en tierras chilenas, el cineasta recurrió a buscar entre las calles a sus actores (quienes no eran profesionales).

La carencia del presupuesto fue una limitante compartida entre ambas producciones. Frente a la problemática del presupuesto, los cineastas exiliados recurrieron a formar coproducciones con otros países para realizar sus películas, no así con los cineastas que laboraban en Chile quienes debían ser independientes ante el nulo interés del gobierno por apoyar a la realización de nuevas películas. El Consejo de Censura fue el encargado de impedir la difusión y proyección del cine en el exilio, además de tener un riguroso control en las películas realizadas en Chile. Desde los primeros minutos en que transcurren las películas del exilio, el arco dramático de los personajes evoluciona de manera inmediata debido a esa denuncia directa que manifiesta, caso contrario de las películas hechas en Chile, ya que esa denuncia sutil impide que fluya la evolución del arco dramático del personaje que logra su evolución en los últimos minutos de la película. Las películas del exilio ironizaban en la trama de los hechos gracias a la confrontación explícita, las películas hechas en Chile se apoyaban de la metáfora y de la analogía para asociar los hechos y de esta forma confrontar sutilmente la

problemática. Las películas en el exilio mostraron al exterior una cultura propia desconocida para los demás países, mientras que para las películas hechas en Chile redescubren esa cultura tan deformada por la dictadura. Por último, la presencia de modismos chilenos en los diálogos es una característica compartida en ambas cinematografías.

Conclusiones

La realización del Festival de Viña del Mar en 1967 marcó la nueva era del cine latinoamericano. Por medio del carácter comunicativo del propio cine, se pretendió llegar al mercado local plagado por películas (que generaban grandes cifras en taquillas) de Hollywood que ya había acostumbrado a la audiencia con su tradicional narrativa basada en el entretenimiento. Las películas de Hollywood transmitían al “american way of life” como máxima aspiración para todo individuo. Ese mismo cine para las masas impedía al espectador reflexionar sobre su realidad.

El triunfo de la Revolución Cubana (1959) y el neorrealismo italiano que nació al concluir la Segunda Guerra Mundial, fueron influencias muy importantes para los cineastas latinoamericanos que motivaron la realización del Festival de Viña del Mar, para generar una identidad latinoamericana propia, desapegada de la identidad moldeada por Hollywood.

En la década de los setentas una serie de golpes militares intervinieron en los gobiernos de Latinoamérica de manera violenta. Se valieron de prácticas represivas como el secuestro, tortura, muerte y desaparición de todo aquel civil de izquierda que se contrapusiera al pensamiento político del sistema dominante.

La dictadura se encargó de controlar el aspecto cultural a través de la implementación de un impuesto en libros, películas, música y el uso del toque de queda. Artistas subversivos fueron perseguidos para ser exiliados con la intención de mermar las obras artísticas que incitaran al pueblo a reflexionar sobre la situación de opresión que vivían. En el aspecto del cine, gran cantidad de películas fueron prohibidas, desapareció el apoyo monetario que gobiernos anteriores ofrecían a sus cinematografías nacionales.

El Plan Cóndor fue una estrategia de inteligencia entre las distintas dictaduras latinoamericanas (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay) que se ocupó de recolectar, intercambiar y almacenar información de aquellas personas de izquierda que se proclamaron en contra de las dictaduras. Desarrollada en tres fases

que constaron en intercambiar información, captura para después eliminar a los enemigos políticos que se encontraban exiliados en los distintos países miembros del Plan Cóndor y la última fase consistió en traspasar las fronteras de los países aliados (principalmente Estados Unidos y Europa) para exterminar a los perseguidos por el Estado.

Ya en el exilio, los cineastas hallaron un aliado en las coproducciones con países que ofrecieron asilo político. Las obras de los cineastas retomaron fuerza gracias al alto valor simbólico que poseían. Se incrementó la producción de películas cargadas de alto contenido político y la principal línea dramática retrató la miseria de un pueblo inmerso en el miedo por las violentas formas de opresión de las dictaduras. El nuevo cine latinoamericano se convirtió en un arma para denunciar las injusticias, violación a los derechos humanos, y la influencia neoliberal que las dictaduras llevaron a cabo.

Ante las medidas del exilio y muerte a los cineastas, se genera un organismo con la intención de apoyar y difundir el desarrollo del nuevo cine latinoamericano, además de proteger a los cineastas quienes arriesgaban la vida por el contenido militante de sus obras. Fue en la ciudad de Caracas en el año de 1974 que más de cuarenta cineastas se reunieron para formar el Comité de Cineastas de América Latina.

Para el caso de Chile, la dictadura de Pinochet obligó al cine nacional a tomar dos caminos. El primer caso trata de los pocos cineastas que se quedaron en el país para trabajar en la publicidad, sin embargo realizaron escasas películas que en apariencia contienen ²⁰paseimos del personaje que no tiene un objetivo ni motivación clara. Este tipo de cine, a primera vista, no presentó una amenaza para la Dictadura no obstante logró insertar la denuncia de manera implícita y hasta cierto punto metafórica. El segundo caso, y que más impacto obtuvo, fue para los cineastas que desde el exilio

²⁰ Paseismo, en el guión cinematográfico hace referencia a que los personajes caminan y caminan sin que ocurra algo trascendental. Por cuestiones de tiempo y relevancia, los paseismos son innecesarios por lo que tienden a ser eliminados.

continuaron produciendo obras de tintes políticos en denuncia a la Dictadura. Fue un cine de lucha social plasmado de manera directa en su contenido.

Si bien son dos caminos diferentes, existen características que ambos tipos de cine comparten. Características tales como el uso excesivo de la jerga chilena traducida en los modismos de los personajes con la intención de retratar la idiosincrasia chilena para buscar la empatía con el pueblo chileno y acercar a una identidad desconocida por el resto del mundo. La parte estética no fue la principal peculiaridad de las producciones debido al poco presupuesto con el que se contaba, tal razón convirtió a la austeridad en un de sus principios, un cine imperfecto. Respecto al discurso, ambos tipos de cine denuncian la toma violeta del poder por parte de los militares. No obstante, pese a que ambas producciones intentaban retratar las condiciones de la dictadura, el cine realizado al interior se veía limitado para poder expresar el argumento de manera directa, por tal motivo, recurrió a la analogía y metáfora para hablar sinuosamente de la arbitrariedad. Ambos tipos de cine no pretendieron la fama o la recaudación de grandes cantidades en taquilla, ni siquiera buscaron competir en el mercado comercial, sólo en festivales y muestras, como principal plataforma para denunciar una lucha por la liberación.

Cabe resaltar que la cinematografía chilena durante el régimen militar que comprende del año 1973 al 1983, logró producir un total de 176 películas (65 ficción, 99 documentales, 12 animación)²¹, principalmente en el extranjero, dato que demuestra la comprobación de la hipótesis, ya que se aumentó la producción cinematográfica debido al carácter comunicativo y expresivo del cine.

²¹ Cronología del cine chileno en el exilio 1973/1983. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77947.html>, consultado 8 febrero 2014.

Fuentes Consultadas

- Aumont, Jacques Et Marie, Michel (1988) *L'analyse des films*, Paidós, París, Nathan.
- Bordwell, D.; Staiger, J. y K. Thompson, (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Calloni, Stella, (1990), *Los Archivos del Horror del Operativo Cóndor*, en línea: <http://www.derechos.org/nizkor/doc/condor/calloni.html>. Consultado 15 Febrero 2014.
- Chanan, Michael, (2008) *El Cine Latinoamericano: del subdesarrollo al posmodernismo*, Revista Cine Cubano, pp. 38-42.
- Cine Chile, *Cronología del cine chileno*, en línea: www.cinechile.cl/conologia.php, consultado el 5 de febrero de 2014.
- Cine Chile, *Manifiesto de la Unidad Popular*, en línea: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>, consultado consultado 5 de febrero 2014.
- DEL RÍO, Joel, (2003) *Hecatombe y diáspora (también cinematográfica)* en *La Jiribilla*, número 123, año II, La Habana, septiembre. En línea http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n123_09/123_40.html
- Dinges, John, (2004), *Operación Condor: El plan que se volvió contra Pinochet y sus aliados*, en línea: <http://www.johndinges.com/condor/Sietemassiete.htm> , consultado 5 marzo 2014.

- *El Otro Round del Dinámite Araya*, película dirigida por Cristián Sánchez, (1984), Chile, Escuela de Comunicación, TV Cine, En línea <http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=dfaa42d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f>.
- Emilioalfarog, *Los 100 años de evolución del cine chileno*, en línea: <https://emilioalfarog.wordpress.com/2012/05/09/los-100-anos-de-evolucion-del-cine-chileno/>. Consultado 23 de mayo de 2015.
- Filmaffinity, *La batalla de Chile*, en línea: <http://www.filmaffinity.com/mx/film362947.html>, consultado en 5 mayo 2014
- García, Julio, (2002) *Lo Nuevo del Nuevo Cine Latinoamericano*, La Habana, Cuba.
- Gómez, J. y Martzal J. *El análisis del texto filmico*, en línea: http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/analisis.del_texto_filmico-una.propuesta.metodologica.pdf. Consultado el 26 de mayo de 2015.
- Gómez, J. y Marzal, J. *Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico*, en línea: http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/analisis.del_texto_filmico-una.propuesta.metodologica.pdf. Consultado el 26 de mayo de 2015.
- Littin, M. (1987), *El cine Latinoamericano y su público*, Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Cuadernos de Cine. La Habana, Cuba.

- Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, *El Cine Chileno (1910-1950)*, en línea: www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-3375.html, consultado el 5 de febrero de 2014.
- Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, *Cine chileno en el exilio (1973-1983)*, en línea: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3336.html>, consultado el 5 de febrero de 2014.
- Metz, Christian, 1964, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, [Hrsg. von Peter Kress], Bochum, Universitätsverlag Bochum, s.d.
- Ossa, Carlos, (1971), *Historia del cine chileno*, Colección Biblioteca Nacional de Chile, Santiago, Quimantú.
- *Prisioneros, Desaparecidos*, película dirigida por Castilla, Sergio, (1979), Suecia-Cuba, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Disponible en <http://www.arcoiris.tv/scheda/es/332/>.
- Rocha, Glauber (1965), *Estética del Hambre*, Reseña del Cine Latinoamericano, pp. 52-55.
- Rojas, Rafael (2004), *Cabrera Infante: el estilo contra la historia*, en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/cabrera-infante-el-estilo-contra-la-historia>, consultado 5 de febrero 2014.
- Rouquié, Alan (1984), *El Estado militar en América Latina*, Emecé, Buenos Aires.

- Sánchez, C. (2009), *La ausencia de libertad en Chile es horrible*, [Blog], en línea: <http://surruido.com/2009/02/10/1408/>, Santiago 10 febrero 2009.
- Sanjinés, J. (2002), *Neorrealismo y nuevo cine Latinoamericano: la herencia, las condiciones y la diferencia*, Revista CINEMAIS, Seminario *La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano*, pp 10-14.
- Sarmiento, V. (1984), *Cronología del cine chileno en el exilio 1973/1983*, literatura chile creación y crítica, pp 15-21. Ediciones del a frontera. Los Ángeles, California.
- Vanoye, Francis Et Goliot-Lete, Anne (1992), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, ARMAND COLIN, Francia.

Anexos

Ficha Técnica “GOLPE”

Título: Golpe

Género: Ficción

Logline: Una SECRETARIA DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA (30 años) al escuchar en la radio el discurso de SALVADOR ALLENDE, explica a su curiosa hija (6 años) el significado de la palabra “golpe”.

Tema: Denuncia Social.

Marco: Chile

Tiempo de acción: 1973

Duración: 1 día

Premisa: La felicidad de Chile comienza por los niños.

Sinopsis Breve:

Una SECRETARIA DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA (30 años) tiene que explicar a su curiosa hija (6 años) el significado de la palabra “golpe” antes que los militares la detengan y no pueda brindar protección a su hija.

Sinopsis Larga:

Cuando VIOLETA (30 años), una Secretaria de la Universidad Técnica y militante del Partido Socialista, decide responder la pregunta de su hija MAYTÉ (6 años) una inocente y curiosa niña, con el objetivo de distraer a MAYTÉ del bombardeo al Palacio de la Moneda, inicia una jornada de aprendizaje donde logra entender que MAYTÉ no es ajena a la situación solo para descubrir que AUGUSTO PINOCHET derrocó el gobierno de Salvador Allende.

VIOLETA deberá superar el sometimiento de la dictadura y enfrentar a los MILITARES para exponerlo todo con tal de garantizar la seguridad de MAYTÉ.

Preguntas del Personaje

¿Quién es el personaje principal?

VIOLETA, una mujer de 30 años. Es madre de una niña de seis años. VIOLETA trabaja de Secretaria en la Universidad Técnica del Estado. Durante su etapa de estudiante fue una de las principales dirigentes estudiantiles y afiliada al Partido Socialista. De pequeña, VIOLETA se trasladó a Santiago a vivir con sus tíos. Por afiliación de los tíos al partido socialista, VIOLETA apoyó las campañas presidenciales de SALVADOR ALLENDE en 1952, 1958 y 1964 sin salir vencedor. Para 1969 se funda la “Unidad Popular”, coalición electoral de partidos de izquierda. En 1970 ALLENDE gana la candidatura a la presidencia por parte de la Unidad Popular y para las elecciones presidenciales de 1970 ALLENDE triunfa para convertirse en el primer gobierno socialista electo democráticamente.

¿Qué quiere? ¿Qué necesita?

Quiere un país con mejores condiciones sociales para el seguro y óptimo crecimiento de su hija MAYTÉ. Para ello, y por su ideología marxista, necesita que la UNIDAD POPULAR de SALVADOR ALLENDE complete el ciclo presidencial y se de la transición al socialismo de manera pacífica sin la perturbación de la burguesía, latifundistas, empresas transnacionales o militares de derecha.

¿Qué se lo impide?

La oposición representada por la burguesía, los latifundistas, militares de derecha y las empresas transnacionales que buscaron apoyo (económico y de inteligencia) por parte de ESTADOS UNIDOS para derrocar al Gobierno de ALLENDE.

¿Qué pasa si fracasa?

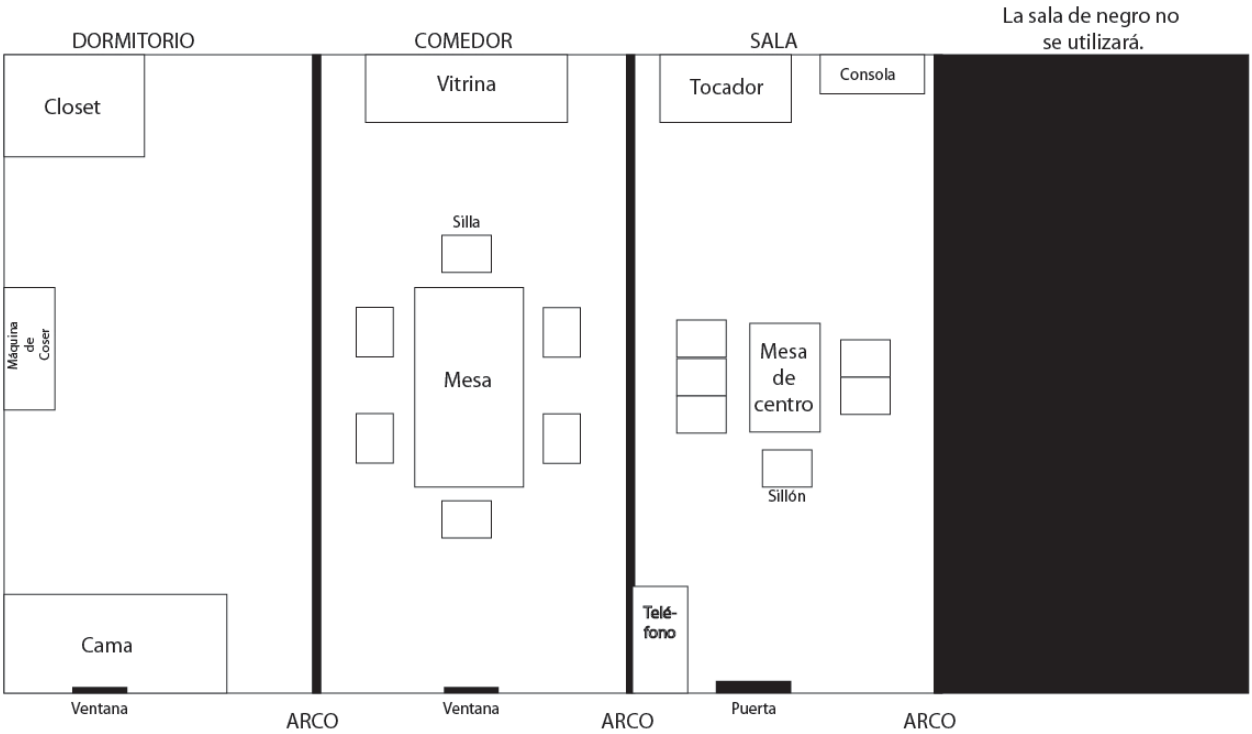
Será perseguida junto con todos los simpatizantes de la UNIDAD POPULAR para posteriormente ser torturada con el afán de obtener información de la demás gente subversiva al gobierno militar y lograr desarticular huelgas del sector de izquierda. Si

VIOLETA es capturada por los MILITARES, dejará vulnerable a MAYTÉ por lo que decide empacar las cosas de MAYTE y a la primer oportunidad trasladarse a VALDIVIA con sus padres.

¿Qué aprende al final de la película?

Aprende que los hechos violentos que acontecen a Chile no son ajenos a la inocencia de los niños quienes están consientes de lo que ocurre en su contexto.

Croquis



Plan de Rodaje

Producciones CALAVERITAS

Golpe

Lunes 7 Septiembre 2015.

Casa de las Diligencias, Av Benito Juárez sur 114, Centro, 50000 Toluca de Lerdo, Méx.

7:00 Llegada con la camioneta de utilería a “Casa de las Diligencias”/Acomodo del decorado y utilería

8:00 Acomodo del decorado y utilería

9:00 Recoger el equipo técnico en CUPA (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales)

10:00 Acomodo del decorado y utilería

11:00 Acomodo del decorado y utilería

12:00 Llamado a actrices y ensayo

13:00 Vestuario y maquillaje

14:00 Voz off VIOLETA (Forcejeo con militares) y MAYTE

14:30 Secuencia 1,3 (Sala)

15:00 Secuencia 1, 3 (Sala)

16:00 Secuencia 4 (Dormitorio)

16:30 Secuencia 4 (Dormitorio)

17:00 Secuencia 5 (Comedor)

17:30 Secuencia 5 (Comedor)

18:00 Secuencia 6 (Parte MAYTÉ)

18:30 Voz off Militares/Pasos/Golpes a la puerta

Fotos del Rodaje







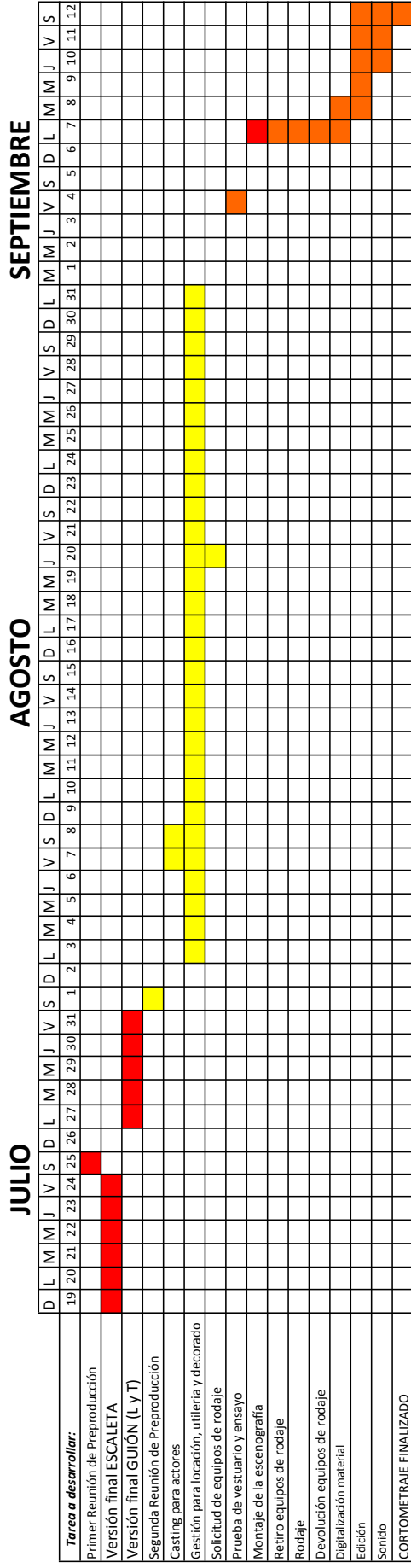






CARTA GANTT GOLPE

PELÍCULA : **Golpe**
 DIRECCIÓN : **Eduardo Valencia**
 PRODUCCIÓN : **Centro Universitario de Producción Audiovisual CUPA**



Prisioneros, Desaparecidos

Sergio Castilla

INT.DESPACHO.DÍA

JEFE, (40 años) complexión delgada, estatura media, cara afilada, bigote y de aspecto serio, mira por la ventana.

EXT.JARDIN CASA.DÍA

Un perro ladra. Un HOMBRE lleva del brazo a MONTENEGRO, (35 años), complexión delgada, estatura media, cara redonda, cabello desalineado, bigote, luce decaído. MONTENEGRO tiene cubierto los ojos con una venda, las manos las tiene amarradas. MONTENEGRO detiene el paso y el HOMBRE forcejea para que MONTENEGRO avance. Ambos se dirigen a la entrada de la casa.

INT.DESPACHO.DÍA

JEFE desde su escritorio mira a MONTENEGRO.

JEFE

A ver MONTENEGRO, ¿Qué es la patria para usted?... eh... ¡Yapo contesta! ¿O te queris ir a la parrilla al tiro?

MONTENEGRO en la silla, tiene los ojos vendados y las manos atadas.

MONTENEGRO

No, es que estoy pensando.

JEFE

¡Ya, ya, yapo, piensa luego, piensa luego!

MONTENEGRO

Patria... es el lugar donde uno nace... la tierra de uno...

JEFE

¡JEFE!

MONTENEGRO

JEFE.

JEFE

¿Y qué es la familia, oye?

MONTENEGRO

¿Familia?... Los que tienen la misma sangre, los que viven juntos.

(CONTINÚA)

JEFE
¿Y la historia?

MONTENEGRO
Lo que pasó antes JEFE.

JEFE
¿A ver que sabes tú de la historia
de la patria?

MONTENEGRO
Bueno algunas cosas...

JEFE
¡JEFE!

MONTENEGRO
JEFE.

JEFE
¡A ver dila!

MONTENEGRO
Es que se puede empezar por muchas
partes.

JEFE (DESESPERADO)
No, emesai por donde querai nomas.

MONTENEGRO (DÉBIL)
Bueno en Chile, en toda América
vivían indios... y tenían sus
costumbres, su civilización. Un día
llegaron los españoles...

PSICÓLIGA, (33 años), tez blanca, cabello rubio, delgada,
mira a MONTENEGRO desde el marco de la ventana.

JEFE
Si ¿y?

MONTENEGRO se acomoda en la silla.

MONTENEGRO
Los españoles... En Chile los
indios eran los Araucanos... y se
regalaron como LAUTARO, JEFE...

JEFE
Si pero LAUTARO se reveló para
defender a su raza, a su gente.

MONTENEGRO

Por eso es que lo admiramos todos los chilenos.

JEFE

¿Cómo que lo admiramos todos los chilenos? ¿Qué tienen que ver ustedes con LAUTARO si ustedes admiran a los puros extranjeros nomas po?

MONTENEGRO

No JEFE, nosotros admiramos a LAUTARO.

JEFE

Siga. ¿Así que descubrieron que LAUTARO era Marxista?

MONTENEGRO

No. En Chile es muy querido JEFE.

JEFE

¿A ver qué habéis leído tú de LAUTARO?

MONTENEGRO

Lo poco que se estudia en la escuela... y lo que me contó mi TÍO.

JEFE

¿Cuál TÍO?

MONTENEGRO

RAMÓN MONTENEGRO que en paz descansa. Murió tres días después del 11.

JEFE

¿Y cómo murió él?

MONTENEGRO

Lo encontraron en la morgue.

JEFE

Lo habrán sorprendido rezando po... porque tu TÍO venía rezando desde los años veinte allá en el norte... Y fíjate que tu TÍO podría haber llegado muy arriba con el oficio que tenía y murió pobre ¿Y tú sabeí por qué? Por la política.

(CONTINÚA)

Si pensamos que tú podéis vivir hasta la edad de tu TÍO... te queda bastante tiempo todavía. Tú podrías ser un hombre de progreso, todo depende de que escojas bien. ¿Estamos?

MONTENEGRO afirma con la cabeza.

JEFE

Ya está. A ver ¿A quién admiráis tú?

MONTENEGRO

No sé JEFE.

JEFE se levanta y camina hacia MONTENEGRO.

JEFÉ

No, no, no. Tenis que decirme. Entre el MARX, el LENNIN, el FIDEL CASTRO, el CHE GUEVARA, ¿A quién?

JEFE golpea con el pie la silla de MONTENEGRO.

JEFE

¡Yapo, yapo!

MONTENEGRO

Bueno si usted me obliga, yo como chileno, como trabajador... Es que dicen que ...defendió mucho a los pobres.

JEFE

¿Tú eres Marxista?

MONTENEGRO

No JEFE.

JEFE de frente a MONTENEGRO.

JEFE

¿Durante el Gobierno de tu Presidente ALLENDE fuiste Dirigente Sindical?

MONTENEGRO

No.

JEFE

¿Participaste en casi todas las reuniones de tu Sindicato en donde (MÁS)

JEFE (continúa)
se trató desde la comida que
querían comer los Perla hasta la
expropiación de las empresas?
¿Verdadero o falso?

MONTENEGRO agacha la cabeza.

MONTENEGRO
Verdadero.

JEFE rodea a MONTENEGRO. JEFE cuenta con los dedos de las
manos.

JEFE
¿Hiciste trabajo voluntario?
¿Perteneceste a la junta de
Abastecimiento Impreso?
¿Perteneceste al poder popular?

MONTENEGRO
Si JEFE.

JEFE
Vez, eso es ser Marxista po. Pa'
que te voy a preguntar acaso fuiste
a las marchas. Así que decís que no
eres Marxista pero estabas en casi
todas. ¡Responde!

MONTENEGRO
Todos estábamos metidos a favor o
en contra JEFE.

JEFE
Así es po MONTENEGRO y tú perdiste.
¿Qué es la resistencia?

MONTENEGRO
Resistir.

La Psicóloga mira a JEFE y levanta la mano, JEFE no le hace
caso.

JEFE
¿Resistir a qué?

MONTENEGRO
Una forma de defensa.

JEFE

¿Defensa de qué?

MONTENEGRO

De la vida JEFE.

JEFE

¿Esto hace mucho tiempo qué te estabas defendiendo?

MONTENEGRO

No JEFE, yo no.

JEFE

¿Cómo qué no? ¿Cómo qué no? Un hombre que admira tanto a LAUTARO no se defiende. A ver, a ver. ¿Quién organiza la huelga?

MONTENEGRO

En Chile no hay huelga JEFE.

JEFE da un golpe en la cabeza de MONTENEGRO quien cae al suelo con todo y silla.

JEFE

No debe de haber huella ni siquiera de hambre y tú me ayudai para que se acabe. ¿Qué fuiste a hacer a Valparaiso?

MONTENEGRO desde el piso.

MONTENEGRO

Fui a buscar trabajo JEFE. Yo estaba cesante y me dijeron que allá una industria necesitaba gente.

JEFE

Justo cuando fue la reunión de los Sindicatos y las escuelas de los portuarios ¿No?

MONTENEGRO

Yo quiero reafirmarle que yo fui a buscar trabajo JEFE.

JEFE

Estamos mal MONTENEGRO, estamos muy mal.

JEFE coloca el pie sobre el cuello de MONTENEGRO.

JEFE

Mira hueoncito, tú me habéis estado engañando, tú me habéis estado mintiendo de principio a fin conche tu madre y yo te tengo muy bien cuadrado así que si querís salvar el pellejo me tenis que decir ahora mismo lo siguiente:

Uno, ¿Con quién fuiste a tomar contacto en Valparaiso?, dos, ¿Quién es el encargado Sindical? Tres, me vai a tener que entregar todos los depósitos de armas que conoscai, cuatro, ¿Quiénes son los coordinadores de las manifestaciones del primero de mayo?, cinco, ¿Quién y Cómo recibieron el dinero del exterior? Y seis, ¿Quién es tu jefe superior y dónde está?

MONTENEGRO

Yo le he dicho todo lo que sé JEFE, JEFE yo creo que usted está muy equivocado conmigo.

JEFE

Así que yo estoy muy equivocado contigo.

MONTENEGRO

Yo no sé nada, yo fui a Valparaiso...

JEFE patea el estomago de MONTENEGRO.

JEFE

Conche tu madre.

A la parrilla con este tonto hueon.

JEFE abre la puerta y camina por el pasillo.

JEFE

Aquí ningún Marxista me ha de ganar ni un minuto de tiempo porque el tiempo es mío y al que quiera aumentar la lista de los desaparecidos yo no tengo ningún problema. ¿Qué se han creído? ¿Qué han de engañar a mi? Y para que lo sepan, los que se quieran hacer los

(MÁS)

(CONTINÚA)

JEFE (continúa)
duros mejor que se vayan
persignando porque aquí todos los
Marxistas me van a tener que contar
los secretos hasta de su quinta
generación. Se acabaron las manos
blandas.

JEFE se detiene en la cosina.

JEFE
Pasame algo para tomar.

JEFE recarga la mano en el marco de la puerta de la cocina.

El Otro Round 1

Cristián Sánchez

EXT.FACHADA BAR.NOCHE

El CADENERO resguarda la entrada del bar. DINAMITA ARAYA, (45 años), tez blanca, estatura media, complexión robusta, cara redonda, cabello lacio, se detiene frente a la ventana del bar, camina hacia la otra ventana donde hay fotos de BAILARINAS, entre ellas LAURA. El DINAMITA ARAYA se detiene, inala el cigarro y mira atento la foto de LAURA, regresa con el CANEDERO y pide ingresar. El CADENERO cede el paso al DINAMITA ARAYA.

INT.BAR.NOCHE

DINAMITA ARAYA junto a otros HOMBRES observan con atención el baile.

BAILARINA 2 baila frente a DINAMITA ARAYA quien no hace caso. BAILARINA 2 se va con el HOMBRE de la izquierda. DINAMITA ARAYA bebe de su cerveza. Termina la canción, el público aplaude.

A la siguiente canción entra LAURA, (40 años), tez blanca, estatura baja, cabello quebrado, viste un saco color beige, traje de baño negro, zapatillas, lleva un sombrero y un bastón. DINAMITA mira a LAURA con atención. LAURA baila en la pista.

LAURA baja de la pista y camina hacia DINAMITA ARAYA, LAURA baila frente al DINAMITA ARAYA. LAURA sigue su camino y regresa a la pista. La canción llega a su fin y LAURA sale de la pista.

INT.VESTUARIO.NOCHE

LAURA
¿Te gustó mi chow?

DINAMITA ARAYA
Si, mucho.

LAURA
¿Qué haces?

DINAMITA ARAYA
Necesitaba verte.

LAURA
¿Si?, yo también tenía ganas de verte.

(CONTINÚA)

DINAMITA ARAYA
Oye, el otro día, ¿te viniste?,
¿por qué no volviste?

LAURA
No, no volví.

DINAMITA ARAYA
¿Por qué?, ¿porque perdí?

LAURA
No, preferí no verte en ese
momento.

Ambos realizan una pausa.

DINAMITA ARAYA
Lo que me ibas a decir... de los
dos...

LAURA
Si... pero ya no...

DINAMITA ARAYA
¿Vamos a seguir?

LAURA
Creo que no.

DINAMITA ARAYA
¿Por qué?, ¿no hay ninguna
esperanza?

LAURA
No.

DINAMITA ARAYA
¿Por qué? ¿Por qué me dice no?
El otro día en el estadio me
dijiste que íbamos a conversar...

LAURA
Si pero lo he pensado mejor.

DINAMITA ARAYA
¿Y qué haz pensado?

LAURA
Que no. Que no nos veamos.

DINAMITA ARAYA agacha la mirada.

DINAMITA ARAYA
¿Tú sabes que yo te aprecio mucho?

LAURA
Si, si lo sé.

DINAMITA ARAYA
¿Y cómo vai a dejarme así?
¿O tiene otra persona?

LAURA
Si. Tengo otra persona que me gusta
y yo le gusto.

DINAMITA ARAYA vuelve a bajar la mirada y niega con la cabeza.

DINAMITA ARAYA
¿Para quién es esa bandeja?

LAURA
Para un cliente que me espera
afuera.

DINAMITA ARAYA
¿Es muy rápido?

LAURA
Si.

DINAMITA ARAYA
¿O sea ya entre los dos se terminó
todo, todo?

LAURA
Si, mejor así.

DINAMITA ARAYA afirma con la cabeza.

DINAMITA ARAYA
Andate a atender a tu cliente pero
por lo menos despídete de mí.

LAURA
Claro por qué no.

DINAMITA ARAYA toma la cara de LAURA y la besa.

LAURA
Adiós.

DINAMITA ARAYA

Va.

LAURA

Que le vaya bien.

LAURA camina hacia la mesa, toma la bandeja y sale del vestidor, DINAMITA ARAYA se queda con las manos en las bolsas de la chamarra y la mirada abajo, da la media vuelta y sale.

El Otro Round 2

Cristián Sánchez

EXT.GASOLINERA.DÍA

Llega DINAMITA ARAYA y SEÑORITA en un automovil azul.
DINAMITA ARAYA apaga el motor.

DESPACHADOR (AMABLE)
Buenos días señor.

DINAMITA ARAYA baja del auto.

DESPACHADOR
¿Super?

DINAMITA ARAYA
Super. Llénelo.

DINAMITA ARAYA entrega las llaves al DESPACHADOR.

El DESPACHADOR llena el tranque de gas.

DINAMITA ARAYA mira a la SEÑORITA (18 años), su acompañante,
y sonrie. El DESPACHADOR termina de llenar el tanque de gas
y entrega las llaves a DINAMITA ARAYA.

DESPACHADOR
Listo señor.

DINAMITA ARAYA
Ya.

DESPACHADOR
Mil cuatro treinta.

DINAMITA ARAYA mete la mano a su chaleco y saca una
chequera.

DESPACHADOR
¿Me va a cancelar con cheque?

DINAMITA ARAYA
Si.

DESPACHADOR
No aceptamos cheques señor. Va a
tener que pasar a la oficina.

DINAMITA ARAYA
Ah, ya. Voy a hablar con el PATRÓN.

DINAMITA ARAYA camina hacia la oficina y le hace una seña a
su ACOMPAÑANTE.

INT.OFICINA DE GASOLINERA.DÍA

DINAMITA ARAYA abre la puerta.

DINAMITA ARAYA
Buenas tardes.

ENCARGADO
Buenas tardes.

DINAMITA ARAYA le entrega al ENCARGADO el cheque.

DINAMITA ARAYA
Y sabe, necesito líquido de freno
también.

El ENCARGADO va por el líquido de freno.

ENCARGADO
Tengo este, del importado.

DINAMITA ARAYA
Si, necesito un extinguidor
también.

El ENCARGADO va por el extinguidor. Lo muestra al DINAMITA ARAYA.

DINAMITA ARAYA
Si, ese me sirve, chiquito.

¿Oiga tiene cera para limpiar el
auto, una cosa así que saque brillo
al auto?

El ENCARGADO muestra la cera.

ENCARGADO
Cera para auto.

DINAMITA ARAYA
¿Es buena esa?

ENCARGADO
La mejor que tenemos, importada.

DINAMITA ARAYA
Ya

ENCARGADO
¿Alguna otra cosita?

(CONTINÚA)

DINAMITA ARAYA
No, no. Me voy a llevar eso.

Ah y voy a llevarme uno de estos.

DINAMITA ARAYA estira la mano y toma una caja del mostrador.

El ENCARGADO hace la cuenta en una calculadora.

ENCARGADO
Son 3,646 pesos.

El DINAMITA ARAYA saca la chequera.

DINAMITA ARAYA
Voy a hacerle un cheque.

ENCARGADO
¿Es suyo?

DINAMITA ARAYA
Si.

ENCARGADO
¿Sabe que últimamente no trabajamos con cheque?

DINAMITA ARAYA
Pero yo se lo doy al día si no hay problema.

ENCARGADO
No se trata de eso, es que hemos tenido muchos problemas con los cheques.

DINAMITA ARAYA
¡Ya la embarramos! No tengo nada de efectivo.

ENCARGADO
Bueno lo siento pero no va a poder llevarse estas cosas entonces.

El ENCARGADO retira de la mesa los productos.

DINAMITA ARAYA
Bueno ¿Y qué le vamos a hacer?

Otro día le pago.

DINAMITA ARAYA toma los objetos de la mesa.

ENCARGADO

Oiga esperece pues la bencina
(gasolina) va a tener que
cancelármela (pagar) ahora.

DINAMITA ARAYA camina hacia la salida.

DINAMITA ARAYA

¿Eh?

ENCARGADO

La bencina me la tiene que cancelar
ahora.

DINAMITA ARAYA

Pero ya le dije que no tengo
dinero.

ENCARGADO

Ese no es problema mío. ¿Pa qué se
puso a llenar el auto?

DINAMITA ARAYA

Pero que desconfianza debe tener.
Paso otro día y le cancelo.

ENCARGADO

¿O qué me da?

DINAMITA ARAYA

¿Qué le voy a dejar?

El ENCARGADO mira la muñeca del DINAMITA ARAYA.

ENCARGADO

El reloj.

DINAMITA ARAYA

Este es un recuerdo ¿Cómo le voy a
dejar el reloj?

ENCARGADO

Ese sigue siendo problema suyo.

DINAMITA ARAYA

Le paso a cancelar cualquier otro
día ¿Cuál es el problema?

DINAMITA ARAYA camina hacia la salida. Un GUARDIA detiene a
DINAMITA ARAYA.

ENCARGADO

¡Oye esperece! ¡Oiga párele, párele
ahí!

El GUARDIA forcejea con el DINAMITA ARAYA.

ENCARGADO

El caballero tiene que pagar.

Tiene que pagar. Venga para acá.

Ambos forcejean. DINAMITA ARAYA le da un gancho al hígado, el GUARDIA cae al suelo. Regresa el DINAMITA ARAYA con el ENCARGADO.

DINAMITA ARAYA

¿Y ahora cuál es el problema? Me
llevo todo esto.

DINAMITA ARAYA toma los productos de la mesa y se retira. El GUARDIA se reincorpora. DINAMITA ARAYA sale de la oficina. El GUARDIA va con el ENCARGADO. El ENCARGADO saca una pistola y la entrega al GUARDIA.

ENCARGADO

¡Dispara!

GUARDIA

¿Pero cómo voy a disparar?

ENCARGADO (INSISTENTE)

¡Dispara, dispara!

El GUARDIA cierra los ojos y dispara. Suena un balazo. Regresa molesto el DINAMITA ARAYA. El GUARDIA entrega la pistola al ENCARGADO.

DINAMITA ARAYA

Oye pero cómo se te ocurre
disparar.

DINAMITA ARAYA le arrebató la pistola al ENCARGADO, ambos forcejean. El DINAMITA ARAYA logra arrebatar la pistola y los amenaza.

DINAMITA ARAYA (ENOJADO)

¿Por tan poca cosa me iba a matar?

ENCARGADA

Tranquilo. Conservemos la cordura.

DINAMITA ARAYA (ENOJADO)
Yo te iba a dar un cheque y no
quisiste recibírmelo.

ENCARGADO (TEMEROSO)
Olvídate del cheque. Llévate lo que
quieras.

DINAMITA ARAYA (ENOJADO)
¡No me llevo nada que!

DINAMITA ARAYA se dirige al GUARDIA.

DINAMITA ARAYA (ENOJADO)
¡Y vos por que me disparai!

GUARDIA (TEMEROSO)
No pero perdone señor.

DINAMITA ARAYA (ENOJADO)
Por tan poca cosa casi me matai. Me
llevo hasta la pistola también.

Sale el DINAMITA ARAYA. El ENCARGADO camina hacia el
teléfono y llama a la policía.

El GUARDIA observa como espaca el DINAMITA ARAYA.

POLICIA (VOZ OFF)
Aló. Aló.

GUARDIA
Se está yendo ahora.

INT.VECINDARIO.DIA

El auto de DINAMITA ARAYA pasea por las calles.

ENCARGADO (V.O.)
-Señor buenas tardes, mire quería
informarle que me acaban de
asaltar.

Golpe

Escrito por: Eduardo Valencia Fuentes

Versión: 7

evf92@hotmail.com
fb: Eduardo Valencia Fuentes
7227095471

1.-INT.SALA/CASA VIOLETA.DÍA

Suena en la consola "las casitas del barrio alto" de Víctor Jara.

El reloj de pared marca las 9:00 de la mañana.

VIOLETA (30), frente al espejo, peina a MAYTÉ (6).

VIOLETA
Pásame las ligas.

MAYTÉ peina a su muñeca y canta.

MAYTÉ
Las casitas del barrio alto con
rejas y antejardín, una preciosa
entrada de autos esperando un
Peugeot.

VIOLETA estira la mano para sostener las ligas. MAYTÉ juega con la muñeca.

VIOLETA
¡Ya po Mijita, pásame las ligas al
toque (rápido)!

MAYTE estira la mano al tocador y pasa las ligas a VIOLETA.

MAYTÉ
Ya no me rete (regañar).

La canción que suena en la consola se interrumpe por la Proclama de la Junta Militar.

AUGUSTO PINOCHET (O.S.)
La Proclama de la Junta Militar de
Gobierno.

SANTIAGO, 11 de Septiembre de 1973.

Las Fuerzas Armadas y Carabineros
de Chile declaran:

1.- Que el Señor Presidente de la
República debe proceder a la
inmediata entrega de su alto cargo
a las Fuerzas Armadas y Carabineros
de Chile.

VIOLETA alza la vista. Se caen unas ligas, las recoge del suelo.

(CONTINÚA)

VIOLETA
¡Pucha... que brígido
(escalofriante)!

VIOLETA termina de peinar a MAYTÉ. Continúa en la consola la transmisión de la Proclama.

AUGUSTO PINOCHET (O.S.)
2.- Que las Fuerzas Armadas y el
Cuerpo de Carabineros de Chile
están unidos, para iniciar la
histórica y responsable misión de
luchar por la liberación de la
Patria del yugo marxista, y la
restauración del orden y de la
institucionalidad.

VIOLETA deja el peine y la caja de las ligas en el tocador, camina hacia el teléfono, choca con el filo del buró, se agacha para sobarse el pie.

VIOLETA
¡Putá la wea!

VIOLETA se incorpora, descuelga el teléfono y marca. VIOLETA se recarga en la pared y espera.

VIOLETA
Aló, ¿PAPÁ?

VIOLETA se asoma por la ventana.

VIOLETA
¿Ya escucharon la MAGALLANES?

VIOLETA acaricia el póster de ALLENDE en la pared.

VIOLETA
¡Dile a mamá que la prenda al tiro
(rápido)!

MAYTE deja la muñeca, camina al comedor.

2.- INT.COMEDOR/CASA VIOLETA.DÍA

MAYTÉ busca una tasa entre los papeles y libros de la mesa, sostiene la tasa y bebe de ella. Termina de beber y regresa a la sala.

3.- INT.SALA/CASA VIOLETA.DÍA

MAYTÉ jala del vestido a VIOLETA.

VIOLETA al pie de la ventana.

VIOLETA
¡Estos milicos (militares) de mierda! ¡Ni cagando dejo a la MAYTÉ sola! ¡Sabían que hoy sería el GOLPE!

MAYTÉ vuelve a jalar del vestido a VIOLETA.

MAYTÉ
¡Mamá, quiero leche!

VIOLETA abre el cajón del buró busca entre las cosas y saca un cigarro.

VIOLETA
¡Ya po PAPÁ... no me arrugo (acobardar) pero me preocupa la MAYTÉ!

VIOLETA introduce el cigarro en su boca. Busca en el buró unos cerillos.

MAYTÉ jalonea a VIOLETA con mayor insistencia.

MAYTÉ
Mamá...

VIOLETA acaricia la cabeza de MAYTÉ.

VIOLETA
Empaco las cosas de la MAYTÉ y la llevo a la ESTACIÓN. Llega por la noche... Si po, yo luego los alcanzo. Te dejo PAPÁ... Los quiero. Chao.

VIOLETA cuelga el teléfono. Acaricia el rostro de MAYTÉ.

VIOLETA
Venga mi guaguita (bebé) que hoy es día de regaloneo (cariños).

VIOLETA Toma de la mano a MAYTÉ y la lleva a la cama.

4.- INT.DORMITORIO/CASA VIOLETA.DÍA

VIOLETA sienta a MAYTÉ en la cama. Desabotona y quita la bata a MAYTÉ.

MAYTÉ
¿Y el colegio?

VIOLETA
Hoy no hay colegio.

MAYTÉ alegre brinca en la cama.

VIOLETA
¡MAYTÉ... piolita (tranquila) por favor!

VIOLETA, deja a MAYTÉ en la cama, camina al comedor.

MAYTÉ baja de la cama, va al armario.

MAYTE
Las casitas del barrio alto con rejas y antejardín, una preciosa entrada de autos esperando un Peugeot.

MAYTE toma la mochila, saca un cuaderno y colores. Regresa a la cama. MAYTÉ dibuja.

MAYTÉ
Hay rosadas, verdecitas, blanquitas y celestitas, las casitas del barrio alto todas hechas con recipol.

VIOLETA (O.S.)
Amor, vení a tomar leche.

MAYTÉ
¡Ya voy!

MAYTE dibuja un paisaje.

MAYTÉ
Y las gentes de las casitas se sonríen y se visitan. Van juntitos al supermarket y todos tienen un televisor.

VIOLETA entra al dormitorio, saca una maleta debajo de la cama.

(CONTINÚA)

VIOLETA
¡MAYTÉ, se va a enfriar la leche!

VIOLETA camina al armario y empaca apresurada la ropa de MAYTÉ. Lágrimas escurren por las mejillas de VIOLETA, inhala y exhala profundamente. VIOLETA seca sus lágrimas con las manos y voltea a ver a MAYTÉ.

VIOLETA
¡Dale mijita que se nos va a hacer tarde!

MAYTE sigue con el dibujo.

MAYTE
¿Vamos con los abuelitos?

VIOLETA empaca apresurada.

VIOLETA
Sí, yo después los alcanzo.

MAYTÉ
¿Por qué?

VIOLETA azota la ropa en la maleta.

VIOLETA
¡Ya po... Apúrate!

MAYTÉ deja el cuaderno y los colores en la cama, camina al comedor.

Afuera suenan disparos. VIOLETA, asustada, deja de empacar y corre al comedor.

5.-INT.COMEDOR/CASA VIOLETA.DÍA

MAYTÉ se acerca a la ventana. VIOLETA jalonea a MAYTÉ quien forcejea.

VIOLETA
¡No seai pesada (terca)!

MAYTÉ
¡Qué fome eres (aburrida)!

MAYTÉ se aparta de la ventana y va a la mesa. Bebe de la tasa y come una empanada.

VIOLETA entra al comedor, deja en la mesa los colores y el cuaderno.

(CONTINÚA)

VIOLETA
Sigue dibujando po.

MAYTÉ toma el cuaderno, lo hojea. Encuentra un dibujo y lo muestra a VIOLETA.

MAYTÉ
Mira, para mis abuelitos.

Los disparos cesan. VIOLETA sostiene el cuaderno.

VIOLETA
¡Te quedó muy bonito!

VIOLETA entrega el cuaderno a MAYTE, regresa apresurada al armario.

6.- INT.DORMITORIO/CASA VIOLETA.DÍA

Se escucha volar los aviones por el cielo de SANTIAGO.

Violeta hace bola la ropa y la mete a la maleta.

Insert del reloj de pared, marca las 11:00 de la mañana.

Insert de la consola, suena la voz de SALVADOR ALLENDE.

SALVADOR ALLENDE (O.S.)
Seguramente ésta será la última oportunidad en que pueda dirigirme a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Postales y Radio Corporación. Mis palabras no tienen amargura sino decepción. Que sean ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron: soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino, que se ha autodesignado comandante de la Armada, más el señor Mendoza, general rastrero que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al Gobierno, y que también se ha autodenominado Director General de Carabineros. Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de
(MÁS)

(CONTINÚA)

SALVADOR ALLENDE (O.S.) (continúa)
que la semilla que hemos entregado
a la conciencia digna de miles y
miles de chilenos, no podrá ser
segada definitivamente. Tienen la
fuerza, podrán avasallarnos, pero
no se detienen los procesos
sociales ni con el crimen ni con la
fuerza. La historia es nuestra y la
hacen los pueblos.

VIOLETA sigue introduciendo a la maleta la ropa de MAYTÉ.

MAYTE (O.S.)
Ma... ¿Qué es un golpe?

VIOLETA levanta la mirada.

VIOLETA
¿Un golpe?

VIOLETA deja de empacar.

VIOLETA
¡Chuta!

Algo que duele muchísimo y deja
amorado el lugar donde te dio...
¿Recuerdas cuando te caíste del...?

Suenan unos pasos subir por las escaleras. Tocan el timbre.

MILITAR 1 (O.S.)
¡VIOLETA ORTEGA!

VIOLETA se agacha al suelo y hace señas a MAYTÉ. El timbre
suena con mayor insistencia.

MILITAR 1 (O.S.)
¡Abran!

MAYTÉ toma el cuaderno y los colores, se acerca despacio a
VIOLETA. VIOLETA abraza a MAYTÉ.

MILITAR 1 (O.S.)
¡Abran la puerta!

Suena que intentan abrir la chapa de la puerta.

VIOLETA
¡Conche a su madre weones culiaos!

Golpean fuerte a la puerta. VIOLETA lleva a MAYTÉ a la cama y la mete debajo. VIOLETA corre a la sala. MAYTÉ, debajo de la cama, asustada escucha. Violeta abre la puerta.

MILITAR 1 (O.S.)
¿Eres VIOLETA ORTEGA?

VIOLETA
¿Qué queris?

MILITAR 1
Vamos a hacerte unas preguntas.

¿Pertenece a la UNIDAD POPULAR?
¿Verdadero?

VIOLETA
Yo no sé nada...

MILITAR 1 (O.S.)
¡Ya po, contesta, maraca!

VIOLETA (O.S.)
¡Suéltame!

MILITAR 1 (O.S.)
¡Vas a responder a todo lo que te preguntemos, marxista de mierda!

VIOLETA (O.S.)
¡Ni cagando!

MILITAR 1 (O.S.)
¡Mira weoncita ¿Sabemos que tienes una chiquilla?

Dejate de webadas y contesta.

VIOLETA (O.S.)
¡Concha tu madre!

MILITAR 1 (O.S.)
¡Hey, GONZÁLEZ...ándate por la chiquilla!

MILITAR 1 chasquea los dedos.

VIOLETA grita.

VIOLETA (O.S.)
¡No, déjala!

Suena una cachetada. VIOLETA cae al suelo. Suenan patadas al cuerpo de VIOLETA.

(CONTINÚA)

MAYTÉ abre el cuaderno y dibuja a unos militares que golpean a una mujer.

MAYTÉ

Fuma pitillos en Austin mini, juega con bombas y con política, asesina generales, y es un gángster de la sedición.