

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

10
AÑOS



Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes

Fondo de Fomento
Audiovisual

Gobierno de Chile

MEMORIAS EN MOVIMIENTO

Las batallas culturales de la imagen en la Unidad Popular

**I CONCURSO
DE PROMOCIÓN DEL
ARCHIVO DE LA CINETECA
NACIONAL DE CHILE**

Investigación realizada por:

Laura Lattanzi

Carlos Ossa

Verónica Troncoso

MEMORIAS EN MOVIMIENTO

Las batallas culturales de la imagen en la Unidad Popular

Resumen

La historia de la visualidad política en Chile está basada en la revisión y análisis de sus archivos, donde han quedado registrados los litigios del poder. Pero, además, las imágenes narran los diversos niveles de realidad que se acumulan en los textos, imaginarios y espacios de representación. La Unidad Popular puede ser entendida, más allá de las múltiples clasificaciones históricas, como una cultura visual militante que intentó dar cuenta de su proceso, mediante un ensayo iconográfico tradicional y vanguardista a la vez. Una ideología del movimiento buscando en la inmediatez callejera y social un pueblo organizado que, por fin, entraba a la escena de la modernidad socialista. Los archivos que narran las circunstancias del periodo resignifican el lugar de actores y acontecimientos, por lo mismo traen consigo nuevas interpretaciones sobre el pasado que nunca termina.

Corpus investigado

Los archivos estudiados son parte del acervo de la Cineteca Nacional de Chile y corresponden a fragmentos diversos, repatriados tanto del Icaic (Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográfica) en 2009, como de la DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) de Alemania, en 2001.

El material audiovisual que compone este fondo documental es un heterogéneo y fragmentario conjunto de piezas que representa un recorrido por distintos momentos de la Unidad Popular.

Un total de 15 horas de registros dispares conforma el corpus investigado; en él es posible encontrar distintos temas; pero la mayoría sigue ciertas constantes narrativas, ideológicas y formales reconocibles y en él es posible identificar tres diferentes agrupaciones de registro:

- a) Programas narrativos con cierta continuidad y lógica descriptiva
- b) Metraje encontrado y de descarte
- c) Fragmentos de diversa duración y temática sin continuidad

LOS CIRCUITOS DE LA IDENTIDAD

“Así pues, el arte politizado no debe ser confundido con la agitación o la propaganda; es el arte que, a través de la cesura, el extrañamiento, la autorreflexión, la fragmentariedad, el fraccionamiento de la narración, permite revelar los intersticios asemánticos, pliegues del sentido, de los que la ideología aún no se ha apoderado. El arte que hace participar al espectador y al lector en un proceso de cocreación-formación y que, con ello, los conduce a la comprensión de que están ligados a los cuerpos y las conciencias de otros”¹.

(Skidan, 2007).

Es posible afirmar que la Unidad Popular creó un sistema visual contradictorio y ambivalente. Por una parte, su concepción cinematográfica y televisiva no se diferenció de los modelos técnicos imperantes y, por otro, intentó descolonizar el imaginario colocando en él, la silueta de un “nuevo” sujeto político. Nunca logró construir un pueblo visual, aunque registró algo diferente: un movimiento histórico que se comprendía a sí mismo al ritmo de su representación. En los años setenta no bastaba con mostrar a los pobres y excluidos, era necesario pensar el espesor de lo real, la textura de los acontecimientos políticos y crear, en torno a ellos, una épica que justificara la presencia de los muchos.

La Unidad Popular trastocó el régimen de la representación y aceleró la percepción de la historia al someterla a la permanente presión por el cambio. A consecuencia de lo anterior debió construir una iconografía sincrética -mezcla de elementos tradicionales y modernos- que la ayudaran a poner en escena novedosas figuraciones y códigos simbólicos. La imagen jugó un papel decisivo en este trascurso, pues se la usó como un mecanismo de alfabetización ideológica y, a su vez, como un soporte identitario basado en homogenizar a los pueblos en una señal de futuro. Sin embargo, la posibilidad de construir un *ethos* común quedó en el ámbito de las declaraciones, en el subsuelo de los deseos concebidos, pues ya en la época se percibía por parte de los sectores críticos una ausencia de politicidad estratégica para articular el régimen de la mirada. En octubre de 1972, la revista Quinta Rueda publicó un comentario al respecto:

“Mucho se habla actualmente de la cultura, pero es un tema que no logra aparentemente inquietar al gobierno ni a los partidos políticos. Para ellos la cultura parece ser como la quinta rueda del coche y al parecer no hay conciencia de que lo anterior refleja una carencia en la batalla ideológica. De nada sirve hablar de prioridades, frente a las cuáles los problemas de la cultura tendrán que esperar su turno. Con ese criterio sólo se van sembrando serias dificultades y desniveles para el futuro”².

1. Aleksandr Skidan, *Algunas tesis sobre la politización del arte I*, 2007. Disponible en línea en: www.criterios.es/pdf/chtodelatskidantesis.pdf

2. Carlos Maldonado, Teoría. En N° 1 de La Quinta Rueda, Revista Cultural. Editorial Quimantú, Santiago de Chile, octubre 1972. Pág. 12. Disponible en línea en www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0013624.pdf

A pesar de un discurso duro sobre lo popular, no había un canon compartido y las discrepancias antropológicas y sociales sobre lo que significaba servían a un debate, intenso y conflictivo, sobre el rol de artistas, intelectuales y cineastas. En este plano la idea de vivir un “proceso”, cuya gravedad dependía de fuerzas organizadas que no estaban contenidas en los esquemas de la cultura burguesa, exigía crear un valor concreto y cercano. Hacer aparecer un pueblo con los mismos instrumentos y lenguajes que lo habían invisibilizado, era una tarea difícil, pero posible, pues el cine -a diferencia del resto de las artes- le ofrecía a la izquierda la posibilidad de crear *“una patria dentro de lo real”*³.

Transformar la vida cotidiana en un evento de ruptura con el pasado indolente y violento suponía trastocar los discursos y las escenas, para establecer en el presente la energía soberana de un socialismo periférico y hambriento de modernidad. Pero la distancia analítica entre una teoría del cambio popular y la cultura capaz de sintomatizarla en las masas, fue una fractura sin solución:

*“Así, ambas aristas críticas del proyecto de la Unidad Popular (la desalienación y el develamiento identitario de la nación y el pueblo chileno) nos explican gran parte de la lejanía y desconfianza que se pueden apreciar en muchos intelectuales y políticos de izquierda ante el sujeto popular. De la mano del desencuentro epistemológico entre las Ciencias Sociales y los ejercicios teóricos “marginales”, la izquierda intelectual fue incapaz de comprender las estructuras simbólicas y culturales con que el pueblo se expresaba. La radicalidad de las Ciencias Sociales en denunciar la complicidad de las manifestaciones culturales masivas con la ideología dominante, junto a la impresión que el pueblo no era autónomo ni consciente, fueron los principales factores culturales que determinaron la imposibilidad de la Unidad Popular de comprender y valorar efectivamente la manifestación subalterna más particular - y, pensamos, la históricamente más relevante- del período: el Poder Popular”*⁴.

El cine estaba en condiciones de hundirse en la inmediatez, de seguir los cambios, delatar los obstáculos sin mucha precisión ni ediciones. Grabar todo al amparo de la flexibilidad de un orden que cambiaba el estatus de los personajes y creía, firmemente, en las batallas de las imágenes por apropiarse de la alta cultura para convertirla en cultura posible. El cine tenía la ventaja de traducir los códigos y combinar los protocolos, cumplía con su tarea modernista de acortar las distancias y, en especial, hacer las imágenes del mundo que el capital les quitó a los trabajadores. Sobre todo porque en el período de los setenta, la televisión obligó a la izquierda a replantearse su relación y concepción de lo popular.

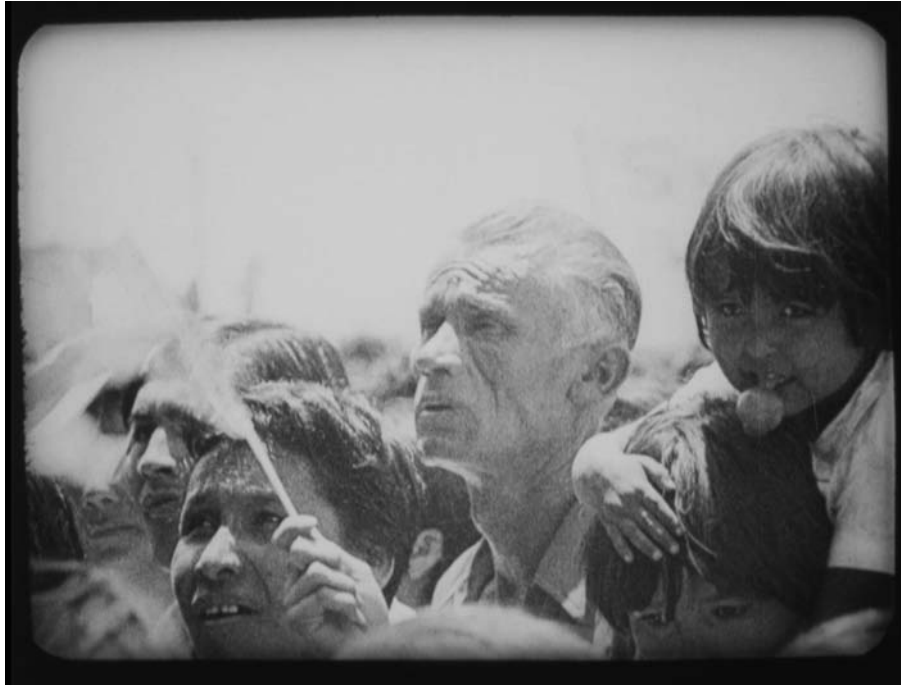
No hubo, en propiedad, una cinematografía estatalista, imposible desde el punto de vista económico e ideológico: existió un cine politizado, que lograba entender su finalidad en el registro continuo de marchas, reuniones, enfrentamientos, líderes, material indispensable para

3. Alexander Kluge. *120 historias del cine*, Editorial Caja Negra. Buenos Aires, 2014.

4. Martín Bowen Silva. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. Disponible en línea en Nuevo Mundo. Mundos Nuevos: <http://nuevomundo.revues.org/13732>; DOI: 10.400/nuevomundo.13732

pensar en su identidad. El pueblo debía ser singularizado, afín de guardar una diferencia con los figurantes y extras del cine comercial; encontrar los cuerpos militantes fue fundamental para la elaboración de un *espacio dramático*. La aparición de un régimen narrativo que se funda con la presencia de un sujeto político y hace de él el síntoma del cambio epocal. El cineasta boliviano Jorge Sanjinés lo dirá con mucha precisión a fines de los sesenta:

*“Nuestro país está cansado de no tener rostro lo que queremos es darle un rostro, pero sabemos que no es suficiente y hay que remodelar y subvertir otras cosas...”*⁵.



Hay una clara disposición a leerlo todo en clave historicista y revolucionaria, al menos en lo social, pues toda la sociedad chilena se ve envuelta en una lucha hegemónica de contornos imprecisos y márgenes abiertos. Dar protagonismo a los problemas estructurales, identificar las causas del subdesarrollo, apoyar las organizaciones obrero-campesinas, denunciar la crueldad económica serán las piezas de una retórica fílmica centrada en descubrir cómo emancipar a los pobres del círculo de la invisibilidad. Y la producción visual responderá a ello con trabajos que polarizan la función de la imagen, la presionan a decir lo otro, a destacar más allá de su didáctica clásica; pero también a ilustrar el contexto con ingenuidad y verbo instrumental.

Arrebatarle al Estado el privilegio de construir y definir lo social, sus actores y significados fue parte sustantiva de la estrategia de la UP. Sin embargo, ello empujaba a un enfrentamiento con la burocracia y sus mecanismos, sobre todo, en el plano de lo que Michel Foucault llamó *“el ojo del poder”*. Crear la experiencia de la *“luminosidad proletaria”* e invadir los imaginarios de

5. Aldo Francia. *El nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Cesoc Ediciones. Santiago de Chile, 1990.

la diversión con una reflexividad irregular, donde se pasaba de la manipulación al experimento, exigía cierta autonomía con los anclajes partidarios. Distanciarse de la novela fabril que los partidos de izquierda venían construyendo desde el Frente Popular no era fácil; pero, a la vez, necesario. ¿Cómo mantener el relato ejemplar del pasado y no convertirlo en un monumento ciego del presente? El periodo expresa la disonancia estructural de un republicanismo agotado y la demanda de su reemplazo. Los referentes políticos entran en negación y, tanto la izquierda como la derecha, asumen la necesidad de una transformación del aparato estatal. La crítica a la institución –en su diversos aspectos– pasa por dudar de su eficiencia semántica y ética, de esta manera el tipo de mandato visual que dominaba no tiene la capacidad de integrar el conflicto, se envuelve con él en una dirección trágica.

Desde finales de los años 30 una creciente *tecnocracia nacionalista* ocupó el Estado con sus instrumentos de racionalidad burocrática, diseñó un orden productivista, pero marginó a los sectores populares y los mantuvo en la precarización. Esta lógica fortaleció el papel del Estado en la construcción de la vida pública y en la continua vigilancia de los movimientos sociales que presionaban por cambios. Hacia la década de los 60 se vio obligado a extenderse, mediante la reforma, hacia las fuerzas productivas vinculadas con el paradigma industrial y ampliar su base de legitimidad entre las poblaciones subalternas. Sin embargo, se incubaba con ello una contradicción: el contrato entre el aparato estatal y la sociedad no podía expresarse con las figuras y las identidades de elite, sino de las “masas”. En todo caso, el pueblo nunca llegó a ser el sujeto del Estado y se mantuvo en minoría; el cine que vitalizó un tránsito distinto, ansioso de convertir a las multitudes en “nuevos camaradas”, tenía que reconciliar la concepción occidental de pueblo (un sistema jurídico de reconocimiento) con la heterogeneidad cultural de naciones habitadas por diversidad de pueblos unidos por la explotación o la afinidad geográfica.

La UP logró vencer el año 70 porque configuró de forma teatral un *populismo estético-político* capaz de movilizar a la población, mediante un modelo de integración y desarrollo centralizado: **la vía chilena al socialismo**. Pero se produjo una incoherencia interna entre el gobierno, que no podía alcanzar su meta dentro del constitucionalismo emergido de la carta magna del 25, y la urgencia del control social de la producción por parte del mundo popular, en consecuencia:

“...la movilización nacional de las masas se gastó casi toda en mera agitación callejera (...) Pero, tras esa agitación poco útil, salió a la calle toda la CPC (incluida la de centro y derecha) la que enredada con las masas, se trabó en una batalla por el control de las calles céntricas de la capital. Como si el poder sobre el espacio hubiera sustituido al poder sobre los problemas reales de la nación”⁶.

Este punto es crucial para la comprensión de la visualidad militante, de las técnicas cinematográficas usadas en la disputa del espacio callejero, donde vive todo el día capturando

6. Gabriel Salazar y Julio Pinto. *Historia Contemporánea de Chile I. Estado legitimidad, ciudadanía*, LOM editores. Santiago de Chile, 1999.

y resignificando símbolos, cuerpos y lenguajes. Filmar la defensa del territorio es la metáfora-madre de la autoconciencia. A través de ella se confirma la duración de una multitud que sale del silencio para convertirse en organización y liberar las identidades políticas. El cine, entonces, no trabaja sometido a la obediencia mimética de la longitud de la acción, sino que transforma el movimiento de la imagen en un género visual inédito.

Una esfera clave en la configuración de la cultura visual ya mencionada, dice relación con este género que llamaremos *épica popular*, un híbrido narrativo-formal destinado a construir héroes en lo cotidiano. A nuestro juicio, hay una operación estético-política aconteciendo alrededor de la multiplicidad de fenómenos que ocurren entre 1970 y 1973, cuya línea base es una *alegoría* de la revolución de los invisibles; no de ciudadanos, sino de hombres y mujeres que salen de la otredad y el estereotipo. Por lo mismo, el material audiovisual contiene una tensión entre las didácticas realistas y las experimentaciones formalistas, pues es necesario darles consistencia a quienes vienen entrando a la representación vistiendo los signos de la utopía.

Es el intento de compaginar varias capas de representación que tengan la amplitud necesaria para modificar el repertorio identitario que una cultura unida al Estado confeccionó en la primera mitad del siglo XX. La expansión del álbum tipográfico es parte de la visualidad configurativa de la izquierda chilena; pero, a su vez, descansa en protocolos y concepciones ilustradas que generan una hibridez óptica entre militancias y vanguardias. El cine, una especie de alegoría de la máquina industrial, parece ser el más idóneo para unir en una sola pantalla las figuras de los estudiantes, los empleados y los obreros, como el pueblo que está más allá de la nación y su retórica excluyente. En cierta medida –a contrapelo del realismo literario– no es la realidad social la que irrumpe en la cinematografía militante, sino las distintas temporalidades y memorias de los pueblos que el racionalismo óptico intenta encerrar en un signo honorífico. Pero nunca se produce esa semejanza entre identidad y aparato estético: más bien se disuelve, sobrevive como residuo, circulando por el borde de la emulsión y la luz a la espera de otra visibilidad. En la perspectiva de David Rodowick, un cine político nos coloca frente al desplazamiento de la forma consagrada:

“...debido a que la forma impersonal del tiempo nos divide a nosotros de nosotros mismos, las construcciones de subjetividad están siempre cambiando. No hay un sujeto singular e idéntico a sí mismo, porque pensamos, existimos y vivimos en el tiempo; la subjetividad está por venir, es cambio, desterritorialización, repetición que deviene diferencia, lo singular que deviene múltiple”⁷.

La imagen fílmica -de alguna manera- no puede imponer la temporalidad de la historia lineal debido a que la multitud colma los registros testificatorios y los excede, venciendo las tipologías establecidas. Hay un *otro* que reclama la pensatividad de la imagen, la conversión de los planos y los fuera de campo, para atender la pulsión y obtener la complacencia de la memoria: hacer que la visualidad piense y fije la textura corporal y sensible de varios pueblos reunidos a liberarse y conseguir el bienestar material. En ausencia de una teoría capaz de explicar estas variaciones

7. David Rodowick, Gilles Deleuze's Time Machine. Duke University Press, 1997. Pág. 140. Traducción de Elixabete Ansa (2014).

cinematográficas, los cineastas elaboraron puntos de vista tácticos y esquemas precarios para hacerse cargo del flujo sígnico que producen millares de seres cuando ocupan la calle. Raúl Ruiz sintetiza esa mirada alerta y disfuncional que algunos tenían:

“Cultura de resistencia que entiendo como el conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado (...) Técnicas que oponen el olvido al aprendizaje. Técnicas que son de anulación, como el alcoholismo u otras más sutiles transgresiones. Estas técnicas pueden parecer como una ‘gran chuecura’. Una chuecura metafísica, inmensa, nacional. A este ladinismo le llamaba cultura de resistencia. Y sostengo -y todavía lo sostengo- que mientras no supiéramos cómo opera esta cultura, mientras desconociéramos sus reglas, su forma de operar, mientras desconociéramos todo esto iba a ser imposible, dicho en forma muy gruesa, inventar Chile” ⁸.

Apropiarse del momento “auténtico” de la imagen era parte de una narrativa cinematográfica de alto consenso. Sin embargo, no había punto de acuerdo entre las lecturas convencidas del carácter procedimental del cine, fundadas en una interpretación intermedia de la tesis de André Bazin, y el posible abismo dialéctico donde no simpatizan el control eléctrico con la historia trascendental. Una división social de la visualidad separaba estilos, programas y modelos perturbando la pretensión de la unidad revolucionaria del proceso. Esta división se hizo cada vez más notoria y la cultura visual resultó ser un choque entre esquemas tradicionales, rupturas estilísticas y residuos descriptivos. Fueron instituciones las que brindaron las condiciones de trabajo, ya que la producción documental, en su mayoría, provino del ámbito universitario. Entre 1955 y 1957 fueron creados el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, donde la tesis de la *exposición del conflicto* adquirió importancia narrativa como **praxis**:

*“Los documentales universitarios realizados (...) entre los años 1957 y 1973, corresponden temática y dramáticamente a esta doctrina cinematográfica de preferencia por lo interválico. Tanto los espacios como los personajes y las modalidades de acción que apareja el interés temático por las organizaciones políticas populares, las catástrofes naturales, la situación de la propiedad de la tierra en el país, las condiciones de vida y de trabajo de los trabajadores en los yacimientos de carbón, la falta de viviendas y la existencia de poblaciones callampa, el flagelo del alcoholismo entre las clases populares, la práctica difundida y riesgosa del aborto entre los pobres, entre otros asuntos representan un desplazamiento de la inteligencia cinematográfica chilena desde la escenografía y las coreografías de la acción edificante hacia las zonas intersticiales de la inacción o hacia los márgenes internos de los figurantes reales”*⁹.

Esta épica se creó alrededor de dos conceptos icónico-semióticos: la *movilización social* y la *producción nacional*. Ambas apelaron a levantar la figura de un pueblo homogéneo que, sin

8. Sergio Salinas, Héctor Soto, Robinson Acuña, Franklin Martínez y Juan Antonio Said.: “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”. Entrevista a Raúl Ruiz en *Revista Primer Plano*, N°4, Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso. Primavera de 1972. Pág. 7.

9. Pablo Corro, Carolina Larraín Maite Alberdi y Camila van Diest, *Teorías del Cine Documental Chileno 1957-1973*. Colección Aisthesis. Pontificia Universidad Católica de Chile. facultad de Filosofía. Instituto de Estética, Santiago de Chile, 2007. Pág. 9.

embargo, no alcanzó a convertirse en una esfinge. Por el contrario, la visualidad se llenó de sujetos imposibles de reducir a número o volumen. Es la revuelta de quienes se niegan a ser *cualsea* y, en cierta medida, los registros audiovisuales de la época testifican esa ambigüedad arquitectónica entre las grandes concentraciones y la presencia individual.

*“La mirada humana es incapaz de ver un rostro en primer plano. Sólo la cámara puede hacerlo. La cámara, en ese punto, se parece al comunismo. Y no al revés...”*¹⁰.

No hay un pueblo previo que se pueda filmar; es necesario dar con él en su corriente y ello implica filmar de otra manera, aunque se mantengan las formalidades y las convenciones.

La imagen política –que habita en la producción de la Unidad Popular– puede ser concebida como un *dispositivo* (la relación entre episteme, técnica y saber) y un *programa* (un modelo narrativo de identidad política). Al unirlos descubrimos que es posible identificar una serie de elementos de pregnancia cuya función es darle peso a la realidad. Poner en forma, en sentido y en escena un ideal –dice Claude Lefort¹¹– es la aventura del poder y desplegarlo mediante la intensidad de un valor estético, de un verosímil discursivo y de un espacio dramático, es el ejercicio fundamental. La cámara queda frente a un exceso de referencia e inferencia que debe resolver el conflicto de una política sin un núcleo definitivo, porque la UP está compuesta de muchos pueblos y muchos partidos; por ello, no hay un final de la política; al contrario un comienzo caótico y esperanzador.



10. Silvia Schwarböck, “La izquierda cinematográfica”, en: *Deus Mortalis N° 10*, Buenos Aires, 2012. Pág. 27.

11. Claude Lefort, *La invención democrática*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.1990.

Ese borde dialéctico que nunca termina de consumarse aparece en las imágenes, reproduciendo la obviedad del programa allendista, descubriendo la diversidad antropológica de muchedumbres alzadas y dibujando los rostros de la emergente resistencia. No hay síntesis y el flujo visual avanza buscando conclusiones imposibles; a cambio, se queda con una galería de objetos, relaciones y sentidos que formarán un cine-acto. De esta manera, sin que nadie lo prevenga, el cineasta y los pueblos alcanzan una “autonomía menor” respecto a la industria. Hay un prestigio en el rostro, una claridad justa que puede quedarse en la imagen. Es en los primeros planos donde se detiene el foco para congelar y anunciar la aparición de los sujetos emancipados, de las siluetas nítidas unidas al cambio social y la cámara hace un ingenioso gesto de reconversión: coloca los ojos de los otros, los muchos frente a la pantalla con el afán de sacarlos de la sombra mediática y presentarlos en su condición de soberanos visuales.

A contrapelo de la fisonomía de caída y desorden, que la propaganda opositora fomentó, hay una cotidianeidad simple –pero no ligera– anclada en el hecho de estar en la calle. Es ahí donde se encuentran las huellas de quienes antes de volverse gobierno las transitaban como anónimos sin sueldo, vencidos por jornales irrisorios o trabajadores sindicalizados organizando gremios. Ocupar la calle y habitarla es creer en el triunfo del proyecto, es ampliar la red social de colaboración capaz de convertir a la población económica en sujeto político. Una morfología física se abre paso en medio de las estandarizadas metáforas de lo popular, y trae consigo la sensación de rostros ocupando lugares otrora reservados al arte o la publicidad. En la calle, la impasibilidad y rigidez de las doctrinas no puede detener la energía socialista de las figuras:

“Fruto de esta visión fueron las numerosas ‘tomas’ que pusieron en jaque la fórmula de transición ordenada y pactada al socialismo que propiciaba la administración allendista, y también el surgimiento de instrumentos territoriales de control y dirección obrera como fueron los ‘cordones industriales’, ‘los comandos comunales’ y los organismos de abastecimiento directo (JAP)”¹².

¿Qué tipo de concepción estética sería capaz de contener tanta heterogeneidad? Un realismo *hipostásico*, es decir un modelo de lo visible que intenta volver real cada ruta de acceso a la victoria popular, un punto de llegada a los cuerpos de los trabajadores transformados en la sustancia del futuro. Pero, ni las connotaciones teológicas, que subyacen en la escenificación de un obrerismo ecuménico, lograron que tal propósito se cumpliera y el realismo divagó entre un historicismo positivista y una intelectualización revolucionaria. Era una especie de respuesta de las comunidades asalariadas contra las naturalizaciones folclóricas diseñadas por la comunicación oficial.

Resolver en el plano del movimiento la estructura de un tiempo que se percibe sobreimpreso y diversificado implica una tensión entre las reglas audiovisuales y las improvisaciones cinéticas. Aquí se podría señalar que se desarrolla un fenómeno particular: *la construcción iconográfica de los pueblos*. No se trata, justamente, de uno solo sino de varios que claman por ser aceptados en el teatro cívico para establecer una señal de sí mismos.

12. Gabriel Salazar y Julio Pinto. *Historia Contemporánea de Chile I. Estado legitimidad, ciudadanía*, LOM editores. Santiago de Chile, 1999.

El problema es que la respuesta a esta demanda estalla en un programa complejo y ambiguo, donde se ofrecen –al menos– dos alternativas: el fetichismo militante que convierte a la especie humana en la dramatización de un fin, o el formalismo vanguardista que intenta redimir a las masas de su estética alienación. Y a pesar de la influyente sensibilidad latinoamericanista que propone varias estrategias conceptuales de producción filmica,

“Curiosamente los documentalistas chilenos no hicieron propio ninguno de los postulados teóricos que en esos años se divulgaban (...) En el campo documental, nadie se dejó pautear por parámetros ajenos a lo que la propia realidad del país ofrecía en el terreno social y político”¹³.

Lo peculiar de la filmografía del periodo será una yuxtaposición de ideologías estéticas buscando ordenar el vértigo y la pausa de miles de invisibles que entienden que la justicia social comienza con ellos. Se trata de fijar en la emulsión, en la materia, y en la física de lo representacional, una especie de aura que no fue vencida por la reproductibilidad técnica. Y contiene por ello “otra autenticidad”, capaz de poner en duda los textos oficiales usados para contar la vida del pueblo. Es una historiofotía –de acuerdo al historiador Hyden White- donde,

“Cada historia escrita es un producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y cualificación exactos a los utilizados en la producción de una representación filmada. Es sólo el medio el que difiere, no la manera en que los mensajes se producen”.

La puesta en escena del *allendismo* y el *poder popular* se convierte en capítulos de un archivo todavía por desclasificar. En este punto, las memorias que administran las imágenes desmienten la posibilidad de un “nosotros, el pueblo” porque este se ha reunido a inundar lo visual con su contingencia y demanda, sin todavía lograr ser la totalidad que imagina el discurso político. Sin embargo, hay una multitud luchando por el dominio interpretativo al ofrecer sus cuerpos a la causa del socialismo, pues en él tendrán un lugar al lado de la igualdad y la dignidad.

El lenguaje visual de la UP se caracteriza por su iconoclastía¹⁴ y performatividad: es un ejercicio de copamiento semiótico del espacio, donde distintas simbologías intentan dar síntesis a la *imagen dialéctica*¹⁵ de los oprimidos. La escenificación de un *gentío* único, identificado con las insignias del “tiempo nuevo” y la organización colectiva del trabajo; el flujo incansable de

13. Alfredo Barría, *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Ediciones Uqbar, Santiago de Chile. 2011. Pág. 67.

14. La iconoclastía no debe solo entenderse como la agresión al soporte de la imagen para destruir su valor o significado, también es el ejercicio de llenar el espacio público con una economía de signos capaces de sellarlo, en torno a la idea de la verdadera comunidad. Es un acto de moralización que detiene a las imágenes equivocadas y neutraliza su distorsión al proteger lo sustantivo de la contingencia y la adulteración. Por ello, en los ambientes iconoclastas la lucha ideológica es más expresiva, directa y radical. Por lo mismo para grupos de artistas, intelectuales y trabajadores la cultura era clave en la configuración de una política de frentes que busca instalar una soberanía popular.

15. La definición de imagen dialéctica usada hace referencia al concepto político mesiánico de Walter Benjamin con el cual analiza la materia que queda por descifrar después de escuchar la voz de los vencedores. Ella es un método para mostrar lo invisible de la historia, rescatar lo que ha sido escondido de la tradición de los derrotados, cuestionar el sueño mítico del capitalismo asociado a un mundo de progreso y felicidad constante, gracias a que podemos ver como saltan a nuestro entendimiento fragmentos de realidad, ruinas que unidas mediante el montaje nos permiten pensar el presente e intentar su transformación. La imagen dialéctica, a pesar de su compleja y nunca clara distinción, tiene un rol decisivo –como categoría de análisis- en los estudios visuales sobre imagen militante.

identidades siempre celebradas y vigiladas por el ícono patrimonial: la clase obrera. Ella sirvió de guión –más a las dirigencias preocupadas del control callejero– que a la muchedumbre irredenta que se percibía solo en términos de oportunidad antropológica, de cuerpo liberado saliendo del dolor de la clase. Así, ciertos documentales, informativos televisivos y fotografía urbana dieron cuenta de un umbral y de la circulación de imágenes que nunca habían sido construidas. Detuvieron en la superficie mecánica la teatralización de un acontecimiento político donde aparecía una serie de coreografías, emociones y promesas improvisadas. Como señala Patricio Rodríguez-Plaza:

“Los años de la Unidad Popular representan, en el ámbito de lo visual, una muestra patente de que ni la riqueza es por sí misma sinónimo de mayor elaboración cultural, ni que la pobreza significa, por sí sola, falta de cultura. En esta línea, 1970-1973 son años de producciones, de circulaciones y sobre todo de activamientos estéticos, anclados entre otras experiencias, a la pintura callejera realizada por brigadas proselitistas, al afichismo de Albornoz, los hermanos Vicente y Antonio Larrea o Waldo González, a las historietas de una revista como La Firme y a todo tipo de expresiones gráficas de la que una sociedad pobre es capaz, cuando convergen en ella deseos de cambio y de participación popular y masiva. Por supuesto que durante la Unidad Popular no sólo se consumió y produjo este tipo de imágenes politizadas, lúdicas y comprometidas. También se leyó, observó y se produjeron activamientos estéticos ligados a la farándula, a las telenovelas, a las fotonovelas y a las historietas estadounidenses...”¹⁶.

La intención de generar una *igualdad perceptiva* capaz de dotar de una sensibilidad tecno al discurso visual de la UP, se puede verificar en la importancia dada a los aparatos estéticos. El cine y el diseño, con un original trabajo en el ámbito del cartel, no tenían solo que resolver “cuestiones ideológicas” sino, al contrario, enfrentarse con dimensiones de composición, estilística y eficacia comunicacional o pragmática. En tal dirección Mauricio Vico y Mario Osses indican:

“(...) el cartel de la izquierda chilena bajo el gobierno de la UP respondió a una serie de sensibilidades externas de la modernidad: las influencias de la Bauhaus, de Ulm, de la psicodelia, Pop Art, la Escuela Cubana del Cartel y finalmente el muralismo político callejero chileno. Estas tendencias convergieron en una síntesis formal que dio lugar a un discurso visual con un alto valor de representación de la identidad nacional. Otro atributo que surge de esta convergencia es lo oposicional, que enfrentó, desde este punto de vista formal y del contenido, elementos opuestos, como el contratipo, la anatomía gruesa de los protagonistas del cartel y la tipografía sans-serif del ‘racionalismo funcional’ suizo-alemán contrapuesto a colores sobresaturados”¹⁷.

La alianza entre nuevas tecnologías y ampliación de las esferas de recepción que liberen a la obra del elitismo, es un acto radical de desobediencia contra las instituciones culturales.

16. Patricio Rodríguez-Palza, *Una mirada a la visualidad urbana de aquel tiempo*, 2013. Disponible en línea en: www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-chile-de-la-unidad-popular/

17. Mauricio Vico y Mario Osses. *El afiche político en Chile 1970-2013*. Editorial Ocho Libros, Santiago de Chile, 2013.

Es apropiarse de los relatos y los territorios para difundir un programa de trabajo donde la cultura se convierta en un sistema explícito de referencias¹⁸. Es curioso, en todo caso, que hasta el día hoy priman en los análisis y estudios aquellas versiones que ligan a la imagen, exclusivamente, con una operación contenidista, no advirtiendo que tal propósito necesita igual un desplazamiento discursivo importante. Incluso, a la hora de hablar de la revolución y el pueblo ambos significantes aparecen de un modo inédito en la representación. Así, se produjo una conjunción tensa entre tecnologías, modernismo y cambio social. El resultado es una oscilación entre los fetichismos doctrinarios y las transgresiones escénicas.

A pesar de las dificultades para configurar una región iconográfica compartida, las imágenes ayudaron –sobre todo el cine– a crear una mismidad del acto político, un hacer mundo cuando las diferencias de los sujetos se transforman en las semejanzas de los compañeros. La tarea de las imágenes es fantasmal, en cierto sentido, consiste en la *aparición* de una fuerza convertida en potencia: el cine es la relación entre emociones, saberes, memorias y experiencias susceptibles de mutar en códigos, de atrapar la dispersión social de los pobres y unirla a una causa emancipatoria. El conflicto entre nación y pueblo queda en evidencia cuando los relatos de la primera tienden a la ilustración pastoral del orden, en oposición, a las luchas extremas del segundo.

En la perspectiva trazada, las operaciones fílmicas para mostrar la diferencia entre el melodrama nacionalista y la politicidad crítica instalan una serie de recursos que tienen fuentes diversas desde el punto de vista estético, conceptual y narrativo. Más allá de los filmes de cine ficción realizados entre 1967 y 1973¹⁹ un importante ejercicio audiovisual cumplió la tarea de narrar el cambio, siguiendo los ecos de las tradiciones de ruptura fílmica soviética, italiana, cubana, estadounidense y mexicana.

A modo de tesis, podríamos indicar que el valor contemporáneo de los productos visuales recuperados y conservados de la UP logran convertirse en la dieta de archivo, por una razón conflictiva: intentaron filmar el *salto dialéctico* desde el liberalismo republicano a la ciudad socialista; es decir, justo lo que no tiene imagen, salvo que se intente diseñar la fórmula cognitiva que permita verla. Eso implica educar a una sociedad en nuevos regímenes de percepción y dotar a la sensibilidad de elementos analíticos para separar al pasado de la justificación sumisa y explicar al presente como la práctica de la disidencia liberadora. En suma, ¿cómo filmar a un pueblo para que se convierta en realidad permanente? La izquierda cultural chilena va a confiar

18. En el año 1970 se divulgaron las 40 Medidas del Gobierno Popular, que tenían como propósito una reforma profunda de los mecanismos de gobernabilidad imperantes. Modificar las relaciones entre Estado y sociedad era el núcleo de tal documento. La última de ellas declaraba la intención de crear el Instituto de Arte y Cultura, que tendría a su cargo la creación de una red nacional de centros de educación artística. El proyecto nunca se ejecutó.

19. Las más significativas fueron *Morir un poco* (1967) de Alvaro Covacevic; *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen; *Erase un niño, un guerrillero y un caballo* (1967) de Helvio Soto; *Lunes 1° y domingo 7°* (1968) de Helvio Soto; *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz; *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto; *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia; *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin; *Los testigos* (1971) de Charles Elsesser; *Voto más fusil* (1971) de Helvio Soto; *Nadie dijo nada* (1971) de Raúl Ruiz; *La expropiación* (1971) de Raúl Ruiz; *Ya no basta con rezar* (1972) de Aldo Francia; *La casa en que vivimos* (1972) de Patricio Kaulen; *Operación Alfa* (1972) de Enrique Urteaga; *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973) de Helvio Soto; *Palomita blanca* (1973) de Raúl Ruiz; y *La maldición de la palabra* (1972-73) de Pedro Sándor (desaparecida).

en el cine porque cree que de él emana un arte de la praxis política. Lo siguiente es el texto completo del texto que ha sido llamado *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*²⁰:

“CINEASTAS CHILENOS: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política. Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase. No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino.

A retornar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.

Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O’Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos.

Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya. Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

Por lo tanto, declaramos:

- 1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.*
- 2. Que el cine es un arte.*
- 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.*
- 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo, unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.*
- 5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.*

20. Este manifiesto salió primero publicado en el diario El Siglo y luego en Punto Final. “Según Pablo Marín en su tesis ‘Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria’, ‘el texto no aparece íntegro en ninguno de los dos casos, ya que en El Siglo no aparece el texto introductorio’. Además, el documento nunca es designado como ‘Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular’ nombre con el cual se hizo conocido. (Datos y cita tomados de <http://cinechile.cl/archivo-66>).

6. *Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.*
7. *Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.*
8. *Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.*
9. *Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita “mediadores que lo defiendan y lo interpreten”.*
10. *Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.*
11. *Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos.*
12. *Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.*
13. *Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.*

VENCEREMOS” (1970).



LA CONTIGENCIA DE LOS ARCHIVOS

La Unidad Popular está cosificada por leyendas de derrota y cansancio, compaginada por versiones abreviadas; vive descrita por una polarización convertida en dogma: la igualdad social en enfrentamiento con el orden jurídico. No hay reconciliación entre ambos y el desenlace será la refundación del Estado, por la vía del golpe militar. A partir de ese momento, el material audiovisual se convierte en archivo. Así se podría asumir que las grabaciones recuperadas durante el periodo capturaron esa pátina visual que exponen los cuerpos, al sentirse protagonistas de una corriente fundacional y, a su vez, guardan los restos de memorias visuales difíciles de reconstruir en su totalidad. El archivo, entonces, nos indica un nuevo pasado subsistiendo dentro de la versión oficial, del esquematismo informativo o de la diagramación icónica.

“El archivo, para Foucault, es también lo que permite que las ‘cosas no dichas’ no se depositen azarosamente y de un modo amorfo, sino que se ordenen de acuerdo a sus regularidades específicas, a diferentes formas de acumulación y de conexión. El archivo no se puede describir exhaustivamente y carece de límites ya que se da por ‘fragmentos regiones y niveles’. Su función no es unificar ‘todo cuanto ha sido dicho’ en una época dada, sino analizar sistemáticamente los discursos en su existencia múltiple, localizar y describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles. Tiene una función analítica y descriptiva que opera de modo ‘local’; es imposible construir el archivo de la totalidad...”²¹.

21. Ana María Guash. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Editorial Akal. Madrid, 2013. Pág. 47.

Hablamos de una acumulación de puntos de vista, perspectivas, posición mono focal, relato histórico y cotidiano contenidos en una visualidad militante, donde la técnica y el movimiento tuvieron un rol significativo. Ella representaba el modernismo político que impregnaba la parábola de la “vía chilena al socialismo”, es decir la promesa de una transformación social única y singular, articulada por multitudes organizadas. Capturar el instante preciso de autoría colectiva habla de la autoreflexividad del filme en su esfuerzo por grabar un “tiempo nuevo”, lógico y propio de un “hombre nuevo”.

Un aspecto a considerar es la relación entre modernización y visualidad que ensaya el “*gobierno popular*”, cuyos antecedentes se pueden reconocer en las rupturas artísticas de los 60 cuando, por ejemplo, el grupo Signo²² propone una alternativa a la abstracción geométrica y al muralismo indigenista. El cuestionamiento a la representación se convierte en un gesto de rebeldía y supone la innovación del lenguaje y de los soportes. Por un lado, destituir la melancolía de autor por la lucha colectiva y, por otro, utilizar recursos extraños a las agencias artísticas dando preferencia a la materialidad que viene de lo cotidiano y el trabajo. A pesar de las distancias entre pintura y cine, debido a la gravedad institucional demarcatoria del estatus y el canon, se produjeron deslizamientos e influencias que repercutieron en la idea de un artista social, de la urgencia y compromiso de su obra con la politización de la sociedad.

La organización de una alianza entre Estado, pueblo e imagen era lógica, pues solo en la conjunción de una fuerza burocrática, un sujeto histórico y una tecnología de gobierno e identidad, era posible transformar la hegemonía. Con ello aparecieron posibilidades no imaginadas hasta ese momento, que buscaron un idioma para decirse; fue una concepción gráfica y lúdica que comienza a posicionarse estéticamente, ampliando los repertorios visuales y sus significados. De lo anterior se puede desprender las siguientes ideas:

- A. la Unidad Popular es un programa visual que hace de las imágenes dispositivos de conocimiento político y estético, para inventar y documentar un pueblo en movimiento,
- B. el relato de la época se caracteriza por ser de corte pedagógico-moral y vanguardista-teórico, que disputa el significado de la realidad y la representación, mediante distintas alegorías de la revolución y el futuro,
- C. es posible reconocer la existencia de géneros novedosos, destinados a relatar el proceso político desde un giro focal donde se requiere pensar otra estructura de la imagen que denominamos épica popular,
- D. la yuxtaposición de estos elementos se sintetiza en la noción de visualidad militante, fundada en una serie de clichés e innovaciones visuales producidos en aras de volver visible la potencia transformadora de las masas.

22. Sus integrantes fueron José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez.

El desglose de los archivos, llenos de interferencias y nomenclaturas mudas, personajes y anónimos en la calle, señales cotidianas y tropas en alerta, conforma un material fragmentario. No es posible convocarlo a hablar desde el privilegio de lo monádico o sustantivo; es una historia indicial y colectiva, incluso cuando las imágenes exponen la posición de los líderes más importantes de la Unidad Popular. Los archivos dan cuenta de una primera constatación: los pueblos han sido movilizados y por un momento –que dura tres años– parecen solidarizar con las venturas del socialismo. ¿Cómo abordar el análisis?

La metodología usada para la recolección, retorno crítico y síntesis de la información fue de orientación cualitativa. Los audiovisuales examinados se definieron según la noción de “familias de imágenes”²³ mediante la cual se jerarquizó el material en grupos: violencia política, vida cotidiana, pueblos militantes y personajes políticos; y así se estudiaron las relaciones entre mirada, política y estética a partir de la conciencia figurativa y experimental posible de observar en los audiovisuales.

Cada familia de imágenes fue desglosada en objetos visuales, al modo de marchas, líderes, símbolos partidarios, grupos sociales, a fin de identificarlos en función de dos ejes: la materialidad significativa de los audiovisuales y las líneas de sentido narrativo-simbólico. Siguiendo esta premisa fueron confeccionadas fichas técnicas de vaciado, con el propósito de reconocer la trama común existente en lo visual: percepción, significación y simbolización. Asimismo, el contraste con información de prensa e histórica ayudó a esclarecer o proyectar situaciones, personas y hechos.

Una primera consecuencia de la metodología fue definir si existe una visualidad autoral asociada al acontecimiento político que ocurre durante la Unidad Popular. Para ello se desarrolló un proceso reflexivo crítico basado en la revisión del material desde ciertos marcos: *categorías representacionales* que indicaron la aparición de ciertos esquemas necesarios para el aprendizaje de una mirada militante. En complemento con lo anterior, se cruzó con la *dimensión estético-política*, asumiendo una *lectura fenomenológica* que implica establecer la relación entre percepción y contexto; un *análisis genealógico* para comprender la singularidad histórica de las prácticas y el discurso fundacional-instituyente de un poder inscrito en la visualidad; y una *interpretación semio-comunicacional*, con el propósito de indagar en la articulación que se produce entre las formas poéticas y las estrategias informativas.

En síntesis, la metodología permitió tratar al archivo de la Cineteca Nacional de Chile como un fondo hermenéutico capaz de producir *familias de imágenes* con las cuales fue confeccionado un prototesauro, fichas técnicas y una monografía. El contenido logrado pone en cuestión ciertos supuestos sobre las coherencias militantes y ha permitido ver la creatividad iconográfica

23. El concepto es la resultante de los cruces entre los métodos iconológicos, los enfoques de la antropología visual y la valorización de los usos del archivo por las artes visuales. Se refiere a la posibilidad de agrupar en conjuntos estéticos-políticos y antropológicos-culturales una serie de elementos materiales y simbólicos que hacen operar un campo. Así, por ejemplo, la noción de multitud puede desglosarse en derivados como volumen, peso, fuerza, dirección, contraste, corte, enfrentamiento. Al definir qué elementos son los más significativos y usarlos en el análisis, las imágenes se abren a proponer relaciones que tienen distintos niveles de conexión y juego. Gracias a ello se elude la tendencia a leer lo visual como mera transcripción de lo social. Por el contrario, se trata de descubrir en las diversas capas del material visual cómo las imágenes construyen la prosa y el retrato del poder.

de las movilizaciones; identificar desplazamientos del lenguaje fílmico causados por la novedad del acontecimiento; la aparición de unos pueblos políticos hoy inexistentes; la configuración de didácticas visuales de redención y violencia; la textura emocional y la trama cognitiva de los cuerpos; la estetización política del socialismo latinoamericano.

El modo de avanzar en esta dirección consideró los siguientes ítems:

1. *Visual*: Análisis de las unidades de significación de los audiovisuales en tanto construcción visual-lingüística. Identificación de códigos distintivos, tanto visuales (iconicidad), como gráficos, sonoros y sintácticos (del montaje).
2. *Narratológico*: Análisis de los regímenes narrativos de las películas estudiadas. Identificación de los temas, problemas de sentido que organizan el relato; es decir, ambiente, personajes, acontecimientos y transformaciones características.
3. *Político*: Análisis ideológico de los elementos figurativos de la noción de género épica popular. Identificación de los mensajes explícitos e implícitos según una aproximación representacional de las imágenes, los cuerpos y los gestos.
4. *Estético*: Análisis socio-formal de los elementos compositivos y sus significados internos, como también el modo que tienen de representar un horizonte de sentido y dotarlo de la figuración necesaria.
5. *Cultural*: Análisis de los sistemas de representación simbólica y el rol de anclaje cultural que juegan en las figuras políticas o estéticas. Identificación de cuáles son las señales de identidad recurrentes.



La traducción de los materiales se mantuvo en el plano de lo reconocible y medible, pues las condiciones de visionado se ajustaron a las determinantes técnicas del propio estado de la muestra. Aunque el conjunto de los audiovisuales examinados se mantiene en buen estado, la ausencia de audio restringió los recursos de análisis. Pero, por otro lado, la carencia de sonido permitió enfrentarse con el tejido, escala y composición de las imágenes. Este detalle incidió en el modo de discutir el significado visual de cada uno de los grupos identificados, pues fue privilegiado el registro y desde él se presumieron los posibles giros, valores e información que podría contener. Aunque esta tarea fue la más difícil, también permitió agrupar el material en categorías universales capaces de asumir una identidad dada desde el punto de vista de la escena, el concepto y la colección.

En la medida que las lecturas cruzadas salieron de su preliminar confusión y acertaron a encontrar ciertos patrones, la distancia con los lenguajes y las corporalidades, los signos y sus contextos, las marcas sociales y sus escenografías ideológicas perdieron la rigidez de la historia otra y dejaron un espacio para la identificación, la especulación y la propuesta. Uno de los principales problemas se relacionaba con algo que, desde el punto de vista teórico y estético, se convirtió en una zona de continua discusión y debate: ¿qué pueblo era ese que se levantaba hacia un porvenir en conflicto?; ¿Qué imágenes los comprendían y daban noticia de su causa?

La primera constatación: ese pueblo ya no existe, por lo tanto no hay forma de encontrar sedimentos contemporáneos de su existencia. Este punto incrementó el valor por los archivos y dispuso la investigación. No se trataba solo de describir un campo de acciones, retóricas y gestualidades; al contrario, era preciso pensar el volumen y la materialidad de un episodio político que movilizó a un número indeterminado de hombres y mujeres en torno a un acontecimiento que carecía de una imagen ejemplar. Así, las filmaciones estaban construyendo su relato en directa vinculación con el suceso de una multitud que se transformaba en una impensada coralidad de la justicia social y la lucha de los subalternos.

No existía un archivo previo que nos indicara cómo se definía el contorno, la línea y el margen de un pueblo. Sin embargo, se trataba de un pueblo con adjetivo, cuya forma y desplazamiento necesitaba ser identificada. Tratar de dar una singularidad era complejo; pero lo que estaba ocurriendo en el periodo se asociaba con un fenómeno mayor, donde se ponían en cuestionamiento los límites del nacionalismo de los años cincuenta y se activaban las modernizaciones de los años 60-70.

El resultado era un quiebre de la configuración del poder, la legitimidad de las elites y el verosímil del marco jurídico-institucional; en suma, la crisis del capitalismo clásico con su modelo de acumulación primaria. En el marco de una solución militante, era viable imaginar la capacidad de la movilización para romper el atavismo y suponer que era posible radicalizar el contenido manifiesto de la cultura popular chilena, siempre vista como una especie de péndulo entre lo conservador y lo revolucionario. Es un esfuerzo por desarrollar una crítica política a los tropos de la autoridad simbólica y desmontar las naturalizaciones culturales, abrir los objetos a una impugnación radical y redistribuirlos con otros mensajes y arengas libertarias. Es apropiarse del presente mediante una iconografía de intervención del espacio público, e implementar un sistema figurativo heterotópico donde rostros y cuerpos desarman, en una fase, la silueta

ejemplar del patriota y, en otra, reinscriben a los auténticos héroes de las periferias históricas. Las operaciones visuales, por lo tanto, no dejan de circular por la convención y la ruptura.

El cine tendría la ventaja de hacer de la imagen un momento de autorreflexión, donde se cuestionan las misitificaciones y rodeos de la misma y se gesta la llamada de un sujeto – cognitivo y moralmente- *otro*. Es constituir una visibilidad por ausencia, donde hay que reconstruir con materiales dispersos y carentes de autoridad un camino imperfecto de rastros y reinterpretaciones, como diría George Didi-Huberman:

“Volver sensible, sería entonces volver accesible a los sentidos, y volver accesible incluso lo que nuestros sentidos, al igual que nuestras inteligencias no siempre consiguen percibir como algo ‘que tiene sentido’ : algo que sólo aparece como falla en el sentido, indicio o síntoma. Pero en un tercer sentido, ‘volver sensible’ quiere decir también que nosotros mismos, ante esas fallas o esos síntomas, nos volvemos de golpe ‘sensibles’ a algo de la vida de los pueblos -a algo de la historia- que se nos escapa hasta entonces pero que nos concierne directamente”²⁴.

Las superficies descritas por los archivos visuales de la Unidad Popular que permanecen en la Cineteca Nacional de Chile muestran una temporalidad radical; pero ello no significa que carezcan de vida cotidiana; al contrario, es esta la que se insubordina y moviliza la acción. Es un giro histórico importante, pues el tiempo oscuro de lo evidente y aceptado se rompe por la emergencia de nuevas demandas de identidad, sentido y lugar. Los archivos, entonces, describen con precariedad y sin filtro una serie de instantes, de *collages*, de cruces sin una arquitectura definida. Es un ensamblaje de registros, citas, detalles abiertos sin un hilo común, salvo retratar la época encendida por la democracia de los sin parte.

El material analizado, sin embargo, nos permite reconocer ciertas constantes que han sido la justificación del proceso metodológico llevado a cabo. Las familias de imágenes leídas desde una épica popular indican los gestos de la visualidad militante. Y, como decíamos, las familias que los archivos nos han dejado ver son: vida cotidiana, pueblos, violencia política y sujetos.

Los registros audiovisuales y su conversión en familias de imágenes circulan de un modo opuesto a las clasificaciones didácticas y los oficialismos narrativos. Su carácter fragmentario, la improvisación y descalce temporal impiden verlos como textos cerrados. El archivo, al contrario, expresa la normalidad de los procedimientos y posee una cuota de conformismo burocrático propio de su gestión del orden. De esta manera, hay siempre un quiebre entre el objeto y el soporte que lo administra, la información establecida y los acontecimientos diferidos y, en especial, hay una hendidura entre los discursos del poder y las imágenes que lo sostienen. La UP –hoy visitada a través de sus archivos– no coincide con la historia oficial que la redujo a un acantilado de errores y guerras sobreexpuestas; más bien, fue un proceso dislocado por las fuerzas que concertaba y no podía dirigir. Las imágenes nos permiten entender, a pesar de su ambigüedad y luxación, la presencia de una multiplicidad de fenómenos no reductibles a las versiones funcionales de vencedores y vencidos.

24. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 2014. Pág. 100.

“DESDE EL HONDO CRISOL DE LA PATRIA”²⁵

“La historia es el tiempo en el que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen”.

Jacques Rancière, *Figuras de la historia*.

La vida cotidiana se entiende como el transcurrir habitual de los días. En este sentido, suele incluir levantarse a una cierta hora, desayunar, viajar a la oficina o al centro de estudios, cumplir con las obligaciones, regresar al hogar, cenar y acostarse a la hora necesaria para dormir el mínimo de horas recomendado. Pero, ¿qué ocurre cuando aparecer en la imagen implica cambiar el tiempo de la vida y el trabajo?

El cine de la UP funcionó con una cámara que no reparaba en los descansos ni en el devenir como lo conocemos, sino en un cotidiano que estaba teñido, permanentemente, por la militancia de un pueblo en movimiento que no permitía la pausa; un pueblo movilizad, consciente del peso de los sucesos. La cámara, al contrario de la crítica habitual, no direccionó las cosas para dar forma a una ópera prevista donde los individuos simulaban la felicidad del *‘nosotros compañero’*, sino que, a su pesar, debió hacer guiños vanguardistas para asimilar los paisajes de una muchedumbre que las luchas sociales habían logrado convertir en actor de la modernidad.

Las imágenes plantean una nueva forma de percibir la cotidianeidad: fundada en lo solidario, lo colectivo, con desplazamientos de lo doméstico a lo organizacional. Es la afirmación de una vida por construir que necesita nuevas orientaciones y, por ende, nuevas actividades, aunque dos fundamentales: la militancia y la producción. En este sentido y dentro del marco de desarrollo de esta investigación, diremos que lo cotidiano es aquello que desdobra su evidencia y deja entrar lo insólito; no domestica el volumen que golpea su tranquilidad sino, al contrario, sintetiza y hace converger. Gracias a ello continúa a pesar de todo, en cualquier lugar, en cualquier momento, incluso en un estado de excepción. Lo cotidiano se transforma en el espacio de la micro-protesta; en molécula narrativa de la lucha de los cuerpos por lograr el socialismo o algo distante de la nuda vida. Lo cotidiano es invadido por una visualidad de la exhibición militante; es una intervención de lo privado para indicar la existencia de autores –ahí– donde antes había explotados.

Hemos denominado *“vida cotidiana”* al espacio de enunciación que anuda diferentes descripciones conceptuales relativas a lugares y contextos donde ocurren escenas de lo mínimo durante la UP. Se entenderá como *“vida cotidiana”* a los diversos comportamientos y ocupación del espacio que se hacen visibles a partir del registro de las múltiples actividades vinculadas con la militancia, lo doméstico, la producción, entretención y comunicación.

25. Verso inicial de *“Venceremos”*, himno de la Unidad Popular. Letra de Claudio Iturra y música del compositor Sergio Ortega.

Vida cotidiana ha sido dividida en tres familias de palabras:

- a. Estilos y consumos culturales
- b. Pausas, gestualidades e intercambios
- c. Accidentes, imprevistos y rupturas

El segmento de estudio fue observado por medio del visionado del registro de quince horas de material filmico. De estos materiales pudimos constatar cómo “lo cotidiano” se encontraba visiblemente marcado por la militancia, la cual cruzaba todas las áreas de la sociedad. Este contexto nos permitió reflexionar sobre la posibilidad de un cambio de paradigma sobre la percepción clásica de lo que sería la vida numera.

La militancia hizo del espacio un lugar que no daba cabida a acciones superfluas; por el contrario, hay un peso, una densidad que da la sensación de que lo que ocurre es histórico e irrepetible. Certeza que se ve reflejada en las imágenes, en la insistencia por registrar lo histórico militante: marchas, multitudes, actos políticos, intentos de golpe de Estado, obreros en los lugares de trabajo, trabajos voluntarios, funerales, etc. Insistencia que invierte la noción de cotidiano hacia la esfera de lo “excepcional”; es ahora el descanso y la pausa lo que queda fuera del cotidiano militante, generando un quiebre en la línea del acontecimiento que es registrado: la pausa será percibida y registrada como lo peculiar.

Es así que el descanso y la pausa fue registrado por una cámara que reparaba en algo así como un entre paréntesis inserto dentro de las faenas políticas, interviniendo con su improvisación y ordenando los actos. La cámara registró a un pueblo que sucede y que articula a un nuevo sujeto, que lo filma en acción, en masa, en muchos, en donde su actividad cotidiana –levantarse, ir al trabajo, cuidar a sus hijos, etcétera– gira hacia el programa de la UP, se suma y es sumado al proyecto que busca instalar visualmente una utopía fáctica. De este modo los sujetos registrados se hacen visibles al ingresar a un espacio representacional al cual no habían tenido acceso: al centro de la ciudad y sus poderes, la casa patronal y su interior moderno, los sistemas educativos, las reuniones de discusión, , a la cultura de los nacionalismos críticos. Ya no es meramente el obrero industrial, ahora es parte de la fábrica como proyecto y eslabón del nuevo gobierno; ya no es el campesino, sino que el *nuevo* dueño de la tierra que reclama sus derechos y es sentado de igual a igual junto al patrón; el pueblo en las poblaciones, ya no es el que recibe caridad, sino el que implementa medidas en pos de su bienestar y convive con generaciones jóvenes – Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR– para mejorar su calidad de vida.



Marcha post Tacnazo



Imágenes de una expropiación

En medio de la producción de praxis emerge la pausa, cuando la actividad política cesa y, por ejemplo, se descansa en el suelo (marcha en contra de Vietnam), o cuando se come algo (funeral de Luciano Cruz). En esas instantáneas la cámara abandona, por un momento, el cliché y deja entrar otras imágenes. Son los anónimos afectos, las pequeñas tareas, el detalle peregrino que pasa por delante del molde activista y delata a un pueblo viejo siguiendo una promesa de liberación.

Este cotidiano, a su vez, podríamos decir que se filtra desde la actividad militante. Esto se hace presente especialmente durante las imágenes de la toma de un fundo: allí los campesinos no están realizando reuniones, sino que están comiendo alrededor del fuego en donde se hierve agua. Es una partícula ambigua, más bien una acción que subsume “al cotidiano” en el volumen de la revolución.



Bobina 8
Material Cuba

00:45:39:26 ◉

Funeral de Luciano Cruz

Los sujetos son registrados en el devenir gratuito de la suspensión, de la acción solidaria, en la menuda conversación o en risas causadas por algún hecho cómico. De pronto -esos registros sin causa- declaran la mayerútica de los pobres: ellos saben qué hacer, saben adónde van y aparece un conocimiento guardado, fruto de históricas luchas y sobrevida. La cámara solo puede observar, no produce un efecto totalizador porque no tiene una posición distintiva, se hace cargo de la causalidad habitada por la curiosidad y la indiferencia que entra al encuadre. A su vez, esas pausas al interior de la actividad militante permiten que la cámara archive el paisaje, los silencios y vacíos que rodean a los mitos y sus personajes.

Por otro lado, si sostenemos la idea de lo cotidiano como lo banal, el orden, la tranquilidad, aquello ha trasmutado en una vida cotidiana militante, ¿en qué lugar representacional queda entonces la pausa?; ¿cómo y desde qué mirada podemos observar ese tránsito dónde lo militante parece desaparecer y ocurrir?



FUR DAS
LEBEN

00:07:24:17 ◉



FUR DAS
LEBEN

00:07:16:26 ◉

La cámara se convierte en un compañero, pretende ser uno más en la movilización: esa camaradería del programa de la UP deja entrever también una falla, un desliz o la irrupción de lo anecdótico; por ejemplo: un militante del MIR marcha después del intento de golpe de Estado del 29 de junio de 1973 -Tancazo-, la marcha es seria, el momento grave, sin embargo el sujeto es interceptado por otro quien, desde fuera del mitin, lo saluda afectuosamente, cruzando sonrisas; la cámara inmediatamente gira y sale de la imagen. El militante y el tenor de la marcha han sido interrumpidos por lo anodino de un saludo, de un gesto que está al margen de la convocatoria y el simbolismo, y que introduce un descuido en la réplica al golpismo. Esas irrupciones podrían incluso catalogarse como las que quedan dentro y fuera del programa. Cabe en esta categoría el registro de una mujer que, durante el Tancazo, sale a su balcón en pijamas a mirar qué pasa. La cámara que está grabando desde arriba repara en ella, por su presencia inesperada y fuera de los acontecimientos. Es lo privado delatando su persistencia, en medio de una sociedad que vive una guerra del sentido y del lenguaje, y que está oscurecida por el clasismo y el miedo a la otredad.

A diferencia de la conocida tesis de Gilles Deleuze (1987) sobre que las naciones oprimidas y explotadas de América Latina viven en perpetua minoría, es posible indicar que la visualidad militante que la UP impuso no trabajó con el concepto del pueblo que falta, con la noción del pueblo que será el futuro. Así, se cambió la dialéctica de la imagen, sin afectar el mecanismo occidental de representación; es decir, se filmó con los lenguajes cinematográficos existentes, en la perspectiva de un cambio de los mismos, cuando el pueblo consiguiera adueñarse del provenir. ¿Cuál es la parte del presente con la que comprometerse o arriesgarse? El umbral de esas reflexiones lleva a los cineastas a colocar el filme al servicio de la causa, no por mera subordinación o simplismo militante; más bien porque confían en que la revolución socialista creará una sociedad donde mirar ya no será estar de acuerdo con lo establecido, sino descubrir las magnitudes, siempre irrepresentables, de la especie humana.



Este argumento presente en varios textos, manifiestos y artículos ha sido base para juzgar que el cine del periodo se entienda como una máquina semiótica de producir ideología; sin embargo, era un campo sin cerca, pues la idealización literaria del pueblo nunca coincidió con la realidad económica del mismo. Los anhelos populares de participar de la modernidad, y recibir sus recompensas estéticas, lograron hacerse posibles; pero las maquinarias partidistas e intelectuales querían filtrar ese acceso por el miedo a una corrosión de la autoridad. De esta suerte, en la producción simbólica aparecieron varios pueblos difíciles de sintetizar o de unificar en una sola figura inmunitaria. Si pensamos en las estrategias, los recorridos y los contextos del sector rural se podrá observar una falta de reciprocidad narrativa entre campo y ciudad. Las imágenes no pueden eludir cierta romantización naturalista y, a la vez, intentan poner en el centro del plano una “lógica de la sensación” que retrate la justicia campesina.



Este divorcio entre la realidad (la estética realista) y lo real (lo político impensado) se convirtió en el problema recurrente de un proyecto cinematográfico que necesitaba darle forma visual a la génesis del singular. El problema mayor era las diversas concepciones, a veces contradictorias, entre la presencia de lo popular y lo partidario.

“El partido impone moldes políticos a las masas, no permite que ellas tomen conciencia creadora a partir de la praxis. Tal desviación distorsiona la conducción de la lucha ideológica, llevándola a cabo a espaldas de la experiencia de las masas. Se ha dicho ya que la lucha ideológica se da fundamentalmente en contra de la ideología burguesa dominante, infiltrada en la conciencia de los trabajadores. Esto no queda alterado por el hecho de que en Chile exista una pluralidad de partidos que representan al proletariado, y que formen alianza con otros partidos que representan a otras clases. En una situación de hecho pluripartidista y de alianza, el campo central de la lucha ideológica conducida por los partidos proletarios, sigue siendo el enfrentamiento con las formas ideológicas burguesas, y sólo subordinadamente se puede plantear la necesidad de una lucha ideológica entre los partidos proletarios o contra los otros partidos de la alianza”²⁶.



Así se definió un libreto, entre oficial e improvisado, donde las batallas de la imagen tenían un papel central en el verosímil de un país que se movía entre una modernidad oligárquica y otra popular. Cada una, a su modo, intentó fetichizar la demencia del enemigo: crecer en orden y paz; crecer en igualdad y justicia. Estos conceptos sirvieron de insignias a las retóricas del combate y la argumentación, su tarea fue mostrar la desproporción de los objetivos de un capitalismo ancilar o de un socialismo extranjerizante.

La vida cotidiana se enquistó en las imágenes porque era el escenario “ontológico” donde estaba ocurriendo la política. Una agitación de los cuerpos y los deseos que ocupaban la calle y le arrebataban a la simetría edilicia sus cercos de urbanidad y represión. El tiempo estaba entre los participantes, no lejos; acontecía llenándose de disímiles contenidos: jergas, doctrinas, anécdotas, fuerzas, violencias, misterios, miedos e iconografías. Los archivos, hoy en día, permiten

26. Fernando Castillo, Rafael Echeverría, Jorge Larraín, Las masas, el Estado y el problema del poder en Chile. En Cuadernos de la Realidad Nacional, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, Ceren, Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, abril de 1973. Pág. 117. Disponible en línea en www.socialismo-chileno.org/Ceren/ceren_16.pdf

conjeturar sobre las diferentes formas que tomó la vida cotidiana en el periodo y desmienten un mundo de axiomas ideológicos como única materia viviente. Muestran la complejidad de inventar el socialismo y ofrecerlo a unas multitudes que habían sido –continuamente– castigadas por elites inclementes. Los archivos, también, nos ayudan a interpretar ese instante opaco de la transición de un republicanismo autorreferente a una política de masas disidente.

A modo de contraparte, podemos indicar que cuando se trata de limpiar el territorio y vaciar la presencia del programa de la Unidad Popular, es necesario hacer desaparecer los cuerpos, los símbolos, las tramas y los códigos. Volvemos a una cotidianeidad superflua y vigilada por los horarios del trabajo disciplinado que se evidencia luego del golpe de Estado; ya no está ocupada por las multitudes, ahora es la ciudad supeditada a la logística castrense.

La calle es diagramada para que circule por ella, nuevamente, el capital y sus ornamentos, se restablezcan las jerarquías violadas por la irrupción de los espectadores emancipados quienes, por un momento, creyeron ser protagonistas. Los sitios se llenan de instrucciones claras respecto al lugar que deben ocupar las clases sociales, evidenciándose la separación entre el centro de Santiago y la periferia. La ocupación militar de la ciudad establecerá el retiro de ese cotidiano subversivo que hacía de la movilización popular su crónica y espectáculo; replegará la potencia obrera a la condición salarial del trabajo.

Así, los cuerpos serán confinados a tareas de aseo ideológico, a la refundación de lenguajes técnicos y consumistas, con el objeto de expulsar del idioma las señales de la diferencia que prometían efectos utópicos en la salud, la educación, la vivienda, etcétera. El concepto de pueblo y las coreografías que inventó para testimoniar su independencia serán destruidas y negadas; a cambio, una modernización nacionalista repondrá una escala de valores antinómica: la desregulación del mercado unida a una narrativa patriótica que en su conjunto invisibilizarán las huellas que dejó la vida cotidiana politizada por la ilusión del socialismo.





DE FIGURANTES A CONSTRUCTORES

“Quien carece de posibilidades de criticar lo que llega a sus manos y a su espíritu y de posibilidades de ser parte, en cualquiera forma, del proceso creador de los bienes culturales, está irremisiblemente condenado a una dependencia trágica, consistente en que otros le piensen la vida y las soluciones y a que otros le hagan cuanto él necesita para satisfacer sus ansias de gozo interior”.

Hugo Montes, Ministro de Educación, diciembre 1970.

La pretensión visual de los años setenta, podría decirse, era descubrir el lenguaje “justo” que redimiera de la enajenación y la falta de conciencia de clase. Postergar el efecto neblina generado por las agendas publicitarias que unían a las masas con la televisión, deteniéndolas en el chisme y el melodrama. La cultura era el campo de disputa por la subjetividad y, mientras no se fuera capaz de recuperar la historia de los oprimidos, éstos permanecerían leales a las reglas burguesas. Había que transformar la carne obediente en sujeto rebelde. En el estreno del filme *Operación Alfa* (1972) del realizador Enrique Urteaga, se entregó una declaración que señalaba una línea de trabajo:

“Como realizadores del filme estamos junto al pueblo con un cine militante, que traspone las fronteras de la denuncia y va más allá, a la explicación minuciosa de los mecanismos que determinan la miseria del pueblo, a la identificación de los organismos que sirven a la expoliación y a la penetración foránea, al reconocimiento de las personas que hacen posible la entrega y que viven y prosperan consumiendo las energías del pueblo”.

En los ejes de la investigación sobre el archivo observamos una aparición de los muchos que se constituyen en la ecúmene de un pueblo que irrumpe en la escena como deliberante político. Enumeramos algunas características de esta visualidad:

- I. El pueblo es representado mediante panorámicas y planos generales que dan cuenta de una gran multitud, que apoya al gobierno y a los referentes políticos que encarna, en especial la figura política de Salvador Allende. Las multitudes llenan y exceden el plano.
- II. Usualmente estos planos generales derivan luego en planos medios y en algunos casos a primeros planos, en los que se singulariza a la multitud anteriormente descrita.
- III. Algunos primerísimos primeros planos advierten cómo las pasiones políticas se vuelven cuerpo singularizado. Se trata de encontrar los rostros y unirlos con los cuerpos militantes; transformar la pasión de la multitud en afección de un cuerpo singular.

A su vez, estos planos más cerrados nos permiten identificar la conciencia de los sujetos sobre su representación. Miran a la cámara, le hacen gestos; en otros casos, prefieren más bien ignorarla, evitando cualquier tipo de movimiento singular que evidencie la conciencia de estar frente a

un dispositivo de representación. En general, se aprecia como el pueblo es siempre consignado a la electricidad del movimiento. De esta forma, se aleja de las versiones del tipo retrato fijo para proponernos la poética de una voluntad de poder excediendo los límites burgueses del sometimiento; un momento en el que se distinguen dos acciones principales: **marchar y trabajar**. Así estamos ante una coreografía de los cuerpos que remite a una dinámica pre-establecida. De esta forma, sus movimientos no son improvisados, sino que siguen un particular ritmo. Esta *coreografía de la acción* es captada en general de frente y por momentos desde un ángulo fijo, para registrar la marcha del pueblo.



En el caso de las marchas y manifestaciones populares, la cámara se encarga de recortar, mediante planos cortos o de un zoom, los signos que conforman el material identitario de clases y/o agrupaciones políticas. Carteles, banderas y pancartas identifican a la muchedumbre con un partido, movimiento político, agrupación sindical, cordón industrial, o referente político (Neruda, Fidel, Che Guevara). Pero también en las marchas, como en las actividades cotidianas registradas, es posible identificar símbolos que remiten a una particular construcción testificadora de la clase social: cascos (proletarios), ponchos (campesinos). En otros casos se utilizan particulares elementos identitarios de una práctica y escenificación partidaria, como el caso de los brazaletes y lanzas de la agrupación MIR. Así, estos elementos conforman códigos simbólicos heterogéneos que resignifican los cuerpos y les brindan una identificación política en el marasmo urbano de la concentración. Estos rasgos entonces permiten escaparse de la lógica del pueblo como muchedumbre indeterminada -de los *cualsea*- y generar rasgos particulares que se imponen en la batalla cultural del espacio público. No se conforma una visualidad de pueblo homogénea y compacta, sino que emergen visualidades de distintos colectivos que hacen su aparición; y con ellas, las diferencias.



En el caso del registro de los trabajadores en sus espacios laborales, se los representa con sus herramientas y máquinas de trabajo, a las que la cámara les dedica una especial atención, conformando planos detalles de compromiso, convicción y estatura moral.

El pueblo participa de acontecimientos públicos que son también políticos: elecciones, funerales, celebraciones y reuniones políticas. A su vez, las actividades de la vida cotidiana son también representadas como parte del proceso. Este es el caso de las imágenes que registran a los obreros en las fábricas, a los campesinos trabajando la tierra, y a las familias que participan de trabajos de verano (Balnearios Populares) u otras actividades colectivas (Trabajos Voluntarios). Así el trabajo no es visto como una actividad privada, sino una actividad pública y liberadora, productora de un nuevo sujeto colectivo.



El pueblo ocupa el espacio público, sobre todo se concentra en calles céntricas como Alameda y cercanías al Palacio de La Moneda. En estos derroteros se manifiesta a favor de sus líderes políticos, como también disputa el espacio en contextos de violencia (familia de imágenes *Violencia Política*).

En muchos casos, la muchedumbre se caracteriza por presentarse detrás de soldados y militares que delimitan la construcción del espacio. Esta demarcación no solo se visualiza espacialmente, sino que también en algunos casos es el montaje el que nos brinda planos consecutivos entre los cuerpos de los militares y los cuerpos de la concentración de personas.



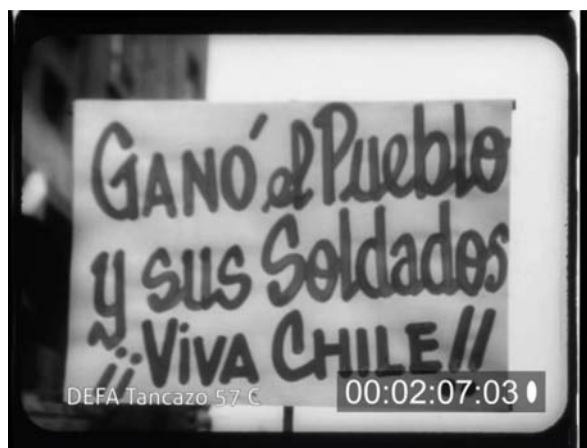
El tipo de composición se asocia con una lectura ilustrada del pueblo, se trata de una escenificación de la especie humana dignificada por su identidad política. Y, en este ámbito, se produce una silenciosa discrepancia entre la teoría social y la estética, pues la primera está todo el tiempo definiendo los lugares correctos, las nomenclaturas precisas y las particularidades necesarias. Hay en cierta medida un encuadre explícito que quiere demostrar su lejanía con los diagramas representacionales que genera la industria cultural; aunque la UP, por su comprensión de lo simbólico, convierte a la misma en parte de su programa ilustrado. Esta dimensión –vale la pena indicarlo– es históricamente novedosa y única, en términos de política cultural, pues intenta fusionar en una sola agencia elementos dispares. Pero, la necesidad de una didáctica y la demanda de

transparencia de los mensajes establecen una permanente disputa entre la conceptualización del proceso y la narración del mismo. El pensamiento político sospechaba de las masas y el registro audiovisual intentaba celebrarlas como agentes históricos. De acuerdo a Gonzalo Aguilar:

“No había, en el cine militante, ni un retrato piadoso de los sectores populares ni una apelación a la conciencia del espectador; lo que se buscaba era algo mucho más ambicioso porque llegaba a cuestionar el cine mismo como institución: lo que se proponía el cine político era ligar imagen y acción. No se apuntaba al corazón ni a la inteligencia, sino a mover la voluntad, sobre todo la voluntad política de cambiar la realidad (...) El pueblo no es el destinatario del filme, sino un hacedor que interviene en todos sus tramos”²⁷.

En lo medular, la visualidad militante es una *ópera de la voluntad* que debe usar los recursos filmicos de una manera inversa a la tradición comercial; pero, a diferencia de lo señalado por Aguilar, mover la voluntad sin apelar a la inteligencia y emoción de los sectores populares sería coincidir con el paternalismo cultural que la izquierda chilena mantuvo en ciertas dimensiones de su accionar. Los archivos muestran el intento por fijar en la imagen –también– una estilística no predeterminada, una *épica popular* que el cine podía o no dogmatizar: el resultado fue doble, se redujo lo militante a un estereotipo funcional o a una emergencia utópica. Entre ambas redes, los pueblos de los archivos de la UP expresaron una relación compleja con lo político. Ni caricatura ideológica, ni tótem doctrinario, solo el impulso de hombres y mujeres pobres unidos a la ilusión de otro destino.

En la década de los setenta ya estaba instalado un sistema comunicacional importante y este ayudó a la sobreexposición de los contenidos del gobierno, sobre todo al establecimiento de una discursividad inmunitaria opuesta, en varias direcciones, a las divergencias callejeras cuyos idiomas no seguían pautas completas, y se desviaban de su curso por el espontaneísmo y las diferencias culturales. Esta capacidad de registro y evaporación es clave, pues han quedado algunos documentos penitentes aunque una mayoría importante desapareció o fue destruido.



27. Gonzalo Aguilar, *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina, 2015. Pág. 181.



Quemar las imágenes, destruir el fuero interior que predicaban desde la exención subalterna, reemplazar los modismos clasistas por la pátina de una vida media fueron las tareas iconoclastas llevadas a cabo por el golpismo cívico-militar. La desaparición de las imágenes profetizaba otro horror. Un cierto derecho a ser el rostro imperfecto de la izquierda, sin el retoque glamoroso de la industria partidaria, y con el afán de atravesar las superficies de la actualidad con una fisonomía antes no permitida, fue la gimnasia de una época, donde valía más ser profético que corrupto. Es como si millones de sujetos, en el instante en que se duplican en las pantallas de cine o televisión, adquirieran el estatuto de propios y fueran parte de la familia política. Ni nebulosos ni definitivos, esos hombres y mujeres que siguieron una ruta emancipatoria hicieron lo que Hannah Arendt llamó el *aparecer político*: mostraron sus caras, multiplicaron la singularidad, expusieron sus diferencias y trabajaron los intervalos entre ellas:

“La política nace en el espacio-que-está-entre-los hombres, y por consiguiente en algo fundamentalmente exterior- al hombre. No hay, pues una sustancia verdaderamente política. La política nace en el espacio intermedio y se constituye como relación (...) La política organiza de entrada a seres absolutamente diferentes, considerando su igualdad relativa y haciendo abstracción de su diversidad relativa”²⁸.

La visualidad militante apoyada en una épica popular intentó compaginar a los pueblos en uno solo; pero no pudo, pues el registro audiovisual –el archivo del archivo– nunca logró la abstracción necesaria para establecer un estereotipo, casi siempre fue contaminado y modificado por la diversidad relativa.

28. Hannah Arendt, *¿Qué es política?* Editorial Páidos, Barcelona, España. 1997. Pág. 97.

EL TIEMPO DE LAS COMUNIDADES

“Todos invocan el realismo como una condición fundamental para instaurar y desarrollar la democracia; pero ¿qué significa ser realista? Es un llamado a determinar, en términos teóricos y prácticos lo que podría ser. No se trata de lo que es ni de lo que debiera ser, sino de qué es posible. Entiendo el realismo político como una categoría... referida a la construcción de un nuevo orden”.

Norbert Lechner, *Los patios interiores de la democracia*, 1988.

La violencia política de los años setenta es parte de una larga serie de ajustes estructurales, relacionados con los distintos proyectos de modernización y participación de la sociedad civil. El grueso de las instituciones públicas -en la primera mitad del siglo XX en Chile- se define por un patrón cerrado y jerárquico de convivencia y autoridad. La vida está sometida a índices estables e inamovibles de figuración y se busca, por todos los medios, detener las aperturas amenazantes promovidas por sectores fuera del poder y el dinero.

Romper esta circunstancia, instalando en el centro del debate nacional una nueva concepción redistributiva de los beneficios económicos, implicaba abrir una herida en el interior de los marcos jurídicos. Era cuestionar el fundamento de un republicanismo obsoleto y vulgar, obligándolo a enfrentar a la comunidad con la corporación. Determinar cuál de ambas debía organizar el país y administrar su riqueza e ideología preparó el camino para la tragedia antropófaga del Estado devorando al pueblo.

El intento de la UP de convertir a los sectores populares en el sujeto garante de la democracia entraba en pugna con la configuración representacional que hacía de los partidos el origen y el límite de los cambios. Transferir a la organización colectiva algo que se suponía era un derecho de sangre del centro y la derecha -*el usufructo del Estado*- justificó la conspiración que devino en el golpe de septiembre de 1973. Desde un punto de vista teórico, *el poder popular* era la estrategia decisiva para desmontar una gubernamentalidad liberal anclada en principios conservadores y modificar la institucionalidad, al cuestionar el trasfondo del orden jurídico: su carácter de clase funcional a la modernización capitalista.

La visualidad que acogió estos planos quedó inmersa en un juego comunicacional y estético excesivo, donde izquierda y derecha recurrían a todos los recursos técnico mediáticos disponibles. Las demostraciones de cohesión y voluntad se expresaban mediante actos coreográficos capaces de mostrar un efecto de copamiento del espacio público y de monumentalidad de las consignas. De ahí la frecuencia de las marchas con pretensiones militarizadas, las conformaciones de grupos de choque y la ritualidad de enfrentamientos periodísticamente destacados.

La mayoría era espectadora de las vicisitudes y consecuencias de las disputas callejeras, de la especulación odiosa, de la teatralización de la inseguridad y de los sabotajes a la confianza pública del gobierno y sus programas. La violencia²⁹ convertida en el eje temático de la UP -por caudillos y detractores- se transformó en la escenografía explotada, en la justificación financiera de un cambio, no ya de gobierno sino de época. Las imágenes parecían estar en una batalla constante y la esquematización de los enemigos era un contenido recurrente.

Al margen de una documentada bibliografía que historiadores, periodistas, diplomáticos y sociólogos han producido en torno al tema, y que ha servido para inundar la memoria de clichés, desinformación, cuestionamiento, precisiones, debates, valorización, no es mucho lo que se dice sobre la visualidad como elemento de polarización.

Un rasgo distintivo de los fragmentos audiovisuales estudiados es la presencia de militares en una importante cantidad. Tres son las figuraciones dominantes: el asesinato del Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas del periodo, general René Schneider, ocurrido el 25 de octubre de 1970 y perpetrado por el Grupo Viaux (GV); el Tancazo, sublevación militar dirigida por el teniente-coronel Sergio Souper el 29 de junio de 1973; y el golpe cívico-militar del 11 de septiembre de 1973. De modo complementario destacan, además, diversas reyertas en el centro de Santiago, la represión del Grupo Móvil de Carabineros, bloqueo de calles, toma de terrenos, expulsión del país de los dirigentes de Patria Libertad.

Los más elaborados son aquellos episodios dedicados a mostrar y desarrollar la existencia de una “conspiración”, sobre todo en el caso de la muerte del general Schneider.

Sin duda el contexto estaba dividido por la presencia de un núcleo de opciones que planteaban direcciones antagónicas -capitalismo o socialismo- pero, en lo sustantivo, volvían a preguntar por la relación entre la comunidad (¿quiénes?) y la corporación (¿cómo se gobierna?). Podemos afirmar, entonces, que las imágenes están cargadas de conflicto, no describen los hechos solamente, participan de ellos, son testigos dinámicos succionados por el vértigo de un tiempo acelerado que ya anuncia la tragedia de la cultura. Las constelaciones de cuerpos esgrimiendo su racionalismo y mitología para defender o atacar, controlar y decidir, son parte de un estado de excepción que se le impuso al Estado.

La economía -en manos de privados- deterioró los fundamentos institucionales de la democracia republicana porque ya no servía a sus intereses de acumulación y *status quo*: el desabastecimiento, la inflación, el mercado negro, los errores financieros, el paro de los camioneros, la ausencia de

29. Una revisión -nada exhaustiva de los medios de prensa- nos permite señalar de forma provisoria que la victimización ocurrió con frecuencia en los sectores populares y fueron partidarios y opositores quienes sufrieron el dolor y la pérdida. En un apartado significativo, que las imágenes revisadas no muestran, la conflictividad también se extendió hacia la Iglesia Católica. Los sectores católicos simpatizantes de la UP adherían a los postulados de la Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (Celam) realizada en agosto de 1968 en Medellín y se comprometían a la formación de una sociedad socialista. En 1971 se publicó la Declaración de los Ochenta (sacerdotes, curas obreros o encargados de pastoral en ambientes populares) y, en 1972, emergió el movimiento Cristianos por el Socialismo. Estos hechos repercutieron en el interior de la familia cristiana y agudizaron diferencias doctrinarias, enfoques sociales y participaciones políticas.

una coordinación global, el alucinante proyecto cibernético Synco o Cybersyn³⁰, en conjunto, fueron un crepúsculo de litigios y alternativas; es decir, ayudaron a profundizar la crisis y, a su vez, intentaban resolverla.

Cuando las imágenes convocan naturalmente a las palabras -razona George Didi-Huberman- certifican el sentido común y reiteran un pasado ya colonizado por sus interpretaciones. Bajo esa condición no podemos desarrollar ninguna perturbación crítica de lo exhibido; debemos aceptar y colegir que “así fue”: dejamos llegar a los estereotipos. No hay alcoba mejor para ellos que la violencia y sus representaciones; allí descansan confiados en su naturaleza, en la pretensión de verdad que manifiestan, en su irreprochable autenticidad de plástico. La legibilidad de las imágenes de la UP vinculadas con la destrucción política del país son el cliché que impide liberar al pasado de su caverna y lo tejen a una borradora conveniente.

“El destrozo del espacio político y social que produce el golpe de Estado de 1973, vista su novedad violenta desde esta perspectiva, tiene como efecto fundamental la interrupción de este proceso. Más aun, podría decirse que será labor esencial y conscientemente asumida de la política cultural del régimen militar —sobre todo en los primeros años— la prohibición o el condicionamiento de toda manifestación que sea siquiera evocativa de ese movimiento”³¹.



Los audiovisuales llevan consigo la microfísica de la sedición y la revuelta; no pueden escapar al remolino de pasiones y lógicas que acontecen en la acción política. El palacio, la calle y el cuartel se entrecruzan y contaminan con sus violencias exhibidas como la cura o el veneno de la otra. Sin embargo, la correlación de fuerzas es asimétrica y, a pesar de las movilizaciones populares,

30. Entre 1971 y 1973 un grupo de especialistas en informática dirigidos por el británico Stafford Beer, desarrolló un sistema en tiempo real para la administración productiva de las empresas estatales. Beer pensaba instalar una especie de red nerviosa computarizada en las agencias, llamado Modelo de los Sistemas Viables (VSM) y cuyo objetivo era instalar un proceso cibernético organizacional, algo único y visionario que llevó el apelativo de la internet socialista, mucho antes de su configuración mundial. La descentralización de las decisiones implicaba que los obreros debían resolver, con los insumos dados por la red, las prioridades y los esquemas de trabajo para optimizar el funcionamiento industrial. La sala de operaciones central que estaría en Santiago, fue diseñada por el alemán Gui Bonsiepe, con una clara influencia de la Bauhaus: la sala de forma hexagonal tendría una pantalla llamada “futuro” donde se podrían ver y recibir datos duros económicos. Se consideraba, además, implementar el ciberfolk, un instrumento de consulta instalado en los hogares para que cada persona opinara su acuerdo o desacuerdo con las políticas del gobierno. Todo el proyecto -que mantuvo su rango de piloto- fue destruido por los militares. Fue la ciencia ficción del realismo socialista.

31. Pablo Oyarzún, *Arte, visualidad e historia*. Ediciones de la Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2000. Pág. 16.

las escenas ponen en evidencia que un nuevo tipo de violencia biopolítica va gestándose. Por eso es tan drástica la transición observable entre los disensos verbales y las agresiones físicas, en su mayoría vividas en el centro de Santiago, y los cuadros de la ocupación militar, el Estadio Nacional, el allanamiento a las poblaciones, que vendrán después. En suma, las violencias visuales son la memoria de acontecimientos que advertían de un cambio sustantivo en las relaciones entre cuerpo y política.



La visualidad militante se abre paso entre los descalces de realidad generados por la violencia y no puede sintetizar las contradicciones que consumen la utopía. Filmar la materialidad del enfrentamiento no se parece a las conceptualizaciones del cine como arma revolucionaria; a pesar de ello, se relatan los ensayos de desestabilización y tregua de un leviatán que se prepara para la guerra. Las imágenes actúan como un repositorio de la tanatopolítica, hacen uso sensacionalista del poder de fuego y alimentan la inseguridad. Así, desde hace décadas los archivos son utilizados para reiterar la ingobernabilidad de una causa, el deterioro del contrato social y la equivocación sustantiva de los pueblos cuando eligen mitopoeisis libertarias. Durante largos periodos, la representación del pasado es unida a su fracaso, a un desenfreno energético sin sentido, a caudillos feroces, ansiosos de eugenesias ideológicas, a una izquierda viralizada por su ansia de autoritarismo; en suma, al error axiológico de entregar el destino de la nación a los sirvientes.





CORPUS BIBLIOGRÁFICO

El corpus bibliográfico³² está conformado por tres series de materiales que, en su conjunto, permiten definir un proceso de *diégesis* (lectura significativa) y *poesis* (interpretación creativa). El primero hace alusión a los *contextos* y considera la historia social, el análisis político, las batallas culturales, los imaginarios emancipatorios y las fuerzas partidarias; es decir, las fuentes que inducen a proponernos una forma de entender la temporalidad contradictoria de la época y la manera en que se convierte en archivo. El segundo remite a los *relatos*, a la serie de enunciados visuales que describen, inventan, imponen, trabajan las escenografías de los pueblos y hacen de ello un dispositivo-género (épica popular) donde se establece la construcción visual de lo social –como diría W.T.J. Mitchell–, como un espacio clave que sintetiza los ejercicios de la imagen en su afán de dar cuenta de una visualidad militante. El tercero representa la historia de los *sujetos* y lo entendemos como la biografía mediática de la vida cotidiana, tramada por las distintas maneras que el registro audiovisual induce, en aras de asimilarla con el proceso de cambio; así, lo cotidiano se entiende en un estado de contingencia y velocidad que exige documentar los cuerpos y sus lenguajes.

De esta manera, las referencias bibliográficas que nos interesan se basan en agrupar a los textos en relación directa con los capítulos de la monografía. En el primer caso, los trabajos de César Albornoz, Julio Pinto, Claudio Rolle, Ana María Guash, Daniel Link, Gabriel Castillo, Allan Sekula, Martin Bowen y Jonathan Crary, ayudan a discutir la existencia de un proyecto sociocultural que trascendió a la propia Unidad Popular y se convierte en un archivo abierto y problemático que propone varios pasados. La literatura de las imágenes, en el segundo caso, se relaciona con estudios fílmicos que buscan definir una imagen política –su eco y efecto– y aquí el espacio tiene varias voces: Ascanio Cavallo, Iván Pinto, Pedro Sampere, Jacqueline Mouesca, Alicia Vega, Carlos Ossa Coo, Sergio Salinas, Alfredo Barría, José Román, Pablo Corro, quienes tienen en común el discutir la presencia de un *ethos* político y determinar su valor estético y social.

En último lugar los pueblos recogidos por la producción cinematográfica de ficción y/o documental nos permiten preguntarnos por la manera de aparecer en escena y qué lógicas de la mirada administran ese proceso. Los pueblos pueden ser figurantes, espectros o utopías de la cámara. Patricio Bernedo, Georges Didi-Huberman, Jacqueline Nacache, Patricio Rodríguez, Giovanni de Luna, Marco Fernández, Jacques Ranciere contribuyen a discutir el vínculo siempre problemático entre la fragmentación de la memoria –que elabora un *flashback* de lo diario– y

32. Nuestra propuesta se orienta más a indicar un modo de organización transversal de la lectura de los audiovisuales a estudiar al confrontarlos con problemas que plantean los estudios que a señalar un listado de textos que, por la naturaleza del tema, resulta inabarcable. Sin embargo hay referencias fundamentales que no pueden dejar de ser atendidas, por ejemplo, el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular; el diverso volumen de la crítica que aparece en revistas como Primer Plano, Mensaje, Ercilla, Telecrán. Por otra parte entre 1954 y 1973 de los siete libros publicados sobre cine en el país, solo dos se refieren a la historia del cine chileno; a su vez, entre 1974 y 1989 se editan cuatro textos sobre la producción cinematográfica donde destaca la revisión del documental y del video independiente. A pesar de una abundante colección de artículos y ensayos, aparecidos en las dos últimas décadas, existen solo dos publicaciones sobre la Unidad Popular: una de ellas analiza el periodo desde la perspectiva de un realizador y la otra es un estudio que intenta relacionar la memoria personal con las contradicciones políticas del cine militante.

la pretensión narrativa de los documentos de mostrar a la muchedumbre como vanguardia, recortando el tiempo de los seres comunes a favor de los líderes o los héroes. Es buscar el rostro de quienes quedaron en la imagen, aguardando por su historia. El corpus, entonces, revisa las operaciones, las prácticas y los fundamentos de un tiempo político que se volvió imagen y retorna a exigirnos nuevas lecturas, antes que seguir tratándolo como obituario de un colectivismo, hoy discutible. Por ello, nos parece pertinente la observación de José Luis Palacios publicada en la revista electrónica *La Fuga* (2011) donde señala:

“Antes de cerrar, conviene una reflexión acerca de los espectros que rondan el cine de la Unidad Popular. Es evidente, debido a la inexistencia de las fuentes primarias, que parte del universo al que pertenecen dichas obras es un mundo “desaparecido” (...) que su material es “fragmentario” y que éste constituye un espacio “casi inasible” (...) Pero, ¿porqué tenemos que referirnos a la UP sólo en el terreno de lo fantasmagórico? ¿Por qué la persistencia de las metáforas de la muerte? No se trata de rehuir del espectro ni en ningún caso de obviar el contexto político, ideológico y estético del cual el cine de la UP surge, sino precisamente todo lo contrario. Se trata, en definitiva, de asumir la condición espectral para superarla de una vez, y poder centrarse en las propiedades de los textos como tales, y considerarlos en su diálogo con una lectura actualizada del pasado, hecha desde un ahora que lo mira no como fantasma sino como objeto, no como huella sino como materialidad”³³.

33. José Luis Palacios, “El espejo quebrado”. En revista electrónica *La Fuga*, 2011. Disponible en línea en www.lafuga.cl/el-espejo-quebrado/473

BIBLIOGRAFIA

- Albornoz, César. "La cultura en la Unidad Popular. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente" en: Pinto, Julio Editor *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. LOM ediciones, Santiago de Chile. 2005.
- Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina. 2015.
- Amado, Ana. *La imagen Justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Editorial Colihue, Buenos Aires, Argentina. 2009.
- Arendt, Hannah. *¿Qué es política?* Editorial Paidós, Barcelona, España. 1997.
- Barría, Alfredo. *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Ediciones Uqbar, Santiago de Chile. 2011.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. El realismo en el cine*. Santiago Arcos, editor. Buenos Aires, Argentina. 2007.
- Bowen Silva, Martín. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política, 2008. Disponible en línea en: <https://nuevomundo.revues.org/13732>
- Casals, Marcelo. *El alba de una revolución*. LOM ediciones, Santiago de Chile. 2010.
- Castillo, Fernando; Echeverría, Rafael y Larraín, Jorge, Las masas, el Estado y el problema del poder en Chile. En *Cuadernos de la Realidad Nacional*, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, Ceren, Universidad Católica de Chile, abril de 1973. Disponible en línea en www.socialismo-chileno.org/Ceren/ceren_16.pdf
- De Pedro, Jorge *Cine político ¿la intención es lo que cuenta?* En: revista digital Miradas de Cine: http://www.miradasnet./0204/articulos/2004/0407_moore.html
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina. 2014.
- Elizondo, José Rodríguez. "Los instrumentos de nuestra dependencia cultural", en *Cuadernos de Economía*, diciembre año 7, N°22. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile. 1970.
- Francia, Aldo. *El nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Cesoc Ediciones, Santiago de Chile. 1990.
- Goicochea, Elixabete y Cabezas, Oscar. *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, LOM ediciones, Santiago de Chile. 2014
- Guash, Ana María. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Editorial Akal, Madrid, España. 2013.
- Kluge, Alexander. *120 historias del cine*. Editorial Caja Negra, Buenos Aires, Argentina. 2014.
- Castillo, Fernando; Echeverría, Rafael y Larraín, Jorge. "Las masas, el Estado y el problema del poder en Chile". *Cuadernos de la Realidad Nacional* N° 16. Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, Ceren. Santiago de Chile. 1973. Disponible en línea en www.socialismo-chileno.org/Ceren/ceren_16.pdf
- Lihn, Enrique. "Política y cultura en una etapa de transición al socialismo", Enrique Lihn, et. al. En *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile. 1971. Disponible en línea en www.academia.edu/4003113/El_lugar_de_la_cultura_en_la_v%C3%ADa_chilena_al_socialismo._Notas_sobre_el_proyecto_est%C3%A1tico_de_la_Unidad_Popular
- Lefort, Claude. *La invención democrática*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina. 1990.

- Maldonado, Carlos 1972 “¿Dónde está la política cultural? En: *La Quinta Rueda. Revista Cultural* N° 1, Editorial Quimantú, Santiago de Chile, 1972.
- Maldonado, Carlos. “El proceso cultural como incentivador de la praxis”, en Cuadernos de la Realidad Nacional, N°12. Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, Ceren. Santiago de Chile, abril de 1972.
- Palacios, José Luis *El espejo quebrado*. 2011. Disponible en línea en www.lafuga.cl/el-espejo-quebrado/473
- Ossa Coo, Carlos. *Historia del cine chileno*. Editorial Quimantú, Santiago de Chile. 1971.
- Oyarzún, Pablo. *Arte, visualidad e historia*. Ediciones de la Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago de Chile. 2000
- Revista Primer Plano N°s 1/2/3/4/5. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- Ramos, Julio. “Cuerpo y trabajo: los montajes de Guillén Landrián”, en Goicochea, Elixabete y Cabezas, Oscar. *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* LOM ediciones, Santiago de Chile. 2014.
- Riquelme, Alfredo. *El debate ideológico acerca de la comunicación de masas en Chile; 1958-1973*. Ediciones Ceneca, Santiago de Chile. 1984.
- Rodríguez-Palza, Patricio. *Una mirada a la visualidad urbana de aquel tiempo*, 2013. Disponible en línea en: www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-chile-de-la-unidad-popular/
- Rodowick, David. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, EE.UU. 1997. Traducción de Elixabete Ansa (2014).
- Salazar, Gabriely Pinto Julio. *Historia Contemporánea de Chile I. Estado legitimidad, ciudadanía*. LOM ediciones, Santiago de Chile. 1999.
- Salazar, Gabriely Pinto Julio. *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. LOM ediciones, Santiago de Chile, 1999.
- Schwarböck, Silvia “La izquierda cinematográfica”, en *Deus Mortalis* N° 10, Buenos Aires, Argentina. 2011-2012.
- Skidan, Aleksandr. “Algunas tesis sobre la politización del arte I”. *Chto delat'?*, 2003, sobre el original; *Criterios*, 2007, sobre la traducción. Disponible en línea en www.criterios.es/pdf/chtodelatskidantesis.pdf
- Vico, Mauricio y Osses, Mario. *El afiche político en Chile 1970-2013*. Editorial Ocho Libros, Santiago de Chile. 2013.
- White, Hayden. “Historiografía e Historiofotía”, en White, Hayden, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Editorial Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina. 2010.

ANEXOS

**EL PROTOTESAURO
MARCO DEL PROYECTO**

Desde los años 60 el cine y el documental político chileno exploran nuevas formas de representación, una de ellas –insólita y emergente– es la irrupción de la multitud. La imagen debe cambiar de eje, la cámara de velocidad: seguir, registrar, contener a esos cuerpos múltiples que claman por igualdad y la pronuncian en actos de performatividad callejera, modifica el sistema visual.

No se trata solo dar cuenta de la realidad. Es necesario pensarla y definir qué tipo de planos, movimientos y líneas base pueden testificar el anuncio de los muchos. La aparición de un sujeto histórico, que la cultura visual había infantilizado o antropologizado, quiebra un sistema de referencias y complicidades estéticas al introducir una especie de *visualidad del acontecimiento*, donde vida cotidiana y política se entrecruzan en la idea de estar frente a una experiencia histórica radical. La percepción del tiempo se acelera y el ritmo cinematográfico no puede recurrir a las convenciones narrativas, el material que se filma tiene algo de espontáneo y asimétrico, ¿cómo capturar su énfasis contingente? A su vez, se instala la aseveración de un cambio insospechado que tiene directrices claras y soberanas y exige una lectura ordenada y jerárquica, ¿cómo escapar al estereotipo funcional?

Resolver en el plano del movimiento la estructura de un tiempo que se percibe sobreimpreso y diversificado implica una tensión entre las reglas audiovisuales y las improvisaciones cinéticas. Aquí se podría señalar que se desarrolla un fenómeno particular: *la construcción iconográfica de los pueblos*. No se trata, justamente, de uno solo sino de varios que claman por ser aceptados en el contrato simbólico para salir del hambre y la sumisión. El problema es que la respuesta a esta demanda estalla en un programa complejo y ambiguo, donde se ofrecen –al menos– dos alternativas: el *fetichismo militante* que convierte a la especie humana en la dramatización de un fin o el *formalismo vanguardista* que intenta redimir a las masas de su estética alienación.

La cuestión de mostrar una fuerza unida a cuerpos, identidades y lenguajes que son desplazados de la función monofocal de apoyo escenográfico al héroe clásico, sugiere que el material de archivo audiovisual de la Unidad Popular conservado en la Cineteca Nacional de Chile puede leerse como el síntoma de una configuración inconclusa, de un proyecto cultural que no logró hacer política de la imagen y se entregó a cierto ensayismo obsesivo de registro, en su afán de impedir la fuga de lo prioritario: memorizar los pueblos antes de su pérdida y regresión fatales.

En este sentido, el archivo no se entiende como un conjunto de documentos a explorar, en aras de sacarle el pasado que retienen; al contrario, se trataría de entender si hablan de un presente que falta. El material está marcado por la idea de acontecimiento y existe en él –presumiblemente– la huella de una conciencia fílmica que deseaba ponerlo de manifiesto de

acuerdo a sus posibilidades y actores. Estudiar el archivo es detenerse en las inflexiones de la imagen, en los modos y en los signos allí testificados; asimismo, estudiar su concepción de la historia (por frágil y referencial que sea) pues se trata de establecer el vínculo entre el tiempo de registro, el espacio de la escena y el contexto de sentido. En suma, elaborar un proyecto que analice las prácticas y poéticas que fueron usadas para colocar en el encuadre lumínico de la imagen la presencia de hombres y mujeres interpelados a ser el futuro.

El supuesto es: el material de archivo de la Unidad Popular propone un programa audiovisual que intenta dar forma a la *época del pueblo* y con ello certificar el fin de una modernidad oligárquica. Es construir la subjetividad política mediante la escenificación de una *utopía en imágenes*. Así, el proceso de filmación parece autorizado a cubrir la extensa red de lo social, porque la imagen estaría presenciando la historia y el despliegue de su justicia. El material, entonces, puede ayudarnos a pensar la contradictoria relación que se estableció entre mito político y vida cotidiana, pues ambos fueron empujados a incrementarse como imágenes expectantes de un umbral. ¿Cuáles serían las partículas que se apropiaron de las escenas de los pueblos?, ¿qué se dejó en la imagen como ejemplo obligatorio o sugerencia experimental?, ¿qué planos definieron el retrato de grupo y su hazaña?, ¿cuáles se concentraron en la singularidad del acto?

En vez de insistir en la producción de unos esquemas visuales que definen una placa proletaria, se trataría de observar que nunca es posible unificar las identidades políticas y que -solo a pedazos- entra en las metáforas de la uniformidad. Por ello, la investigación se interesa por estudiar aquellas dimensiones más abiertas y que indican la ausencia de una visión compacta y en conflicto.

El trabajo del prototesauro es caracterizar una colección y contribuir al ejercicio de su uso asumiendo las desventajas de información parcializada o difícil de sistematizar. En este caso, lograr unir -mediante conceptos- las posibilidades descriptivas de las imágenes y ampliar su carácter al colocar en contexto elementos diversos. Esto es clave, pues el material es fragmentario, discontinuo y solo mediante asociaciones permite mostrar sus implicancias.

La lógica del prototesauro es que los conceptos matrices sugieren la existencia de familias de imágenes definidas por una continuidad temática, escénica, dramática y estética que contienen los registros. A su vez, estas matrices reconocen la existencia de subcategorías que delimitan el ámbito de reconocimiento de los conceptos y realizan la lectura operativa. En cada caso una misma imagen puede participar de más de una matriz y subcategoría, pero su posición es determinada por la recurrencia que posee. El decidir fundar una nomenclatura específica y mediante ella orientar el análisis, se justifica para usar el archivo de modo creativo y transversal. Desplazar la noción de documento "muerto", para promover relaciones dinámicas entre los registros, las huellas, los códigos, las versiones y las interpretaciones.

El prototesauro no es –en propiedad– un archivo, sino un dispositivo de lectura que privilegia la idea de exploración de contenidos y formas, en aras de establecer conexiones que abran el significado y el significante a discusiones, donde el pasado es revisado en función de todo lo que queda de él en la actualidad. En palabras de George Didi-Huberman,

*“Le correspondería al historiador, entonces, volver ‘representables’ a los pueblos haciendo figurar aquello mismo que se encuentra ‘reprimido’ en sus representaciones tradicionales o, mejor dicho aún, conformistas. Ahora bien, lo que está ‘reprimido’ en tales representaciones no sólo concierne a su estatuto de invisibilidad social –lo que Hannah Arendt, por ejemplo, quiso estudiar en La tradición oculta, a través de la figura del paria-, sino también lo que Hegel había denominado la ‘manera inorgánica en que un pueblo hace saber lo que quiere y lo que piensa’, expresando afectos a través de los gestos del cuerpo y las mociones del alma”*³⁴.

El prototesauro es el medio que organiza el conjunto de las representaciones con la finalidad de hacer aparecer un *más del sentido*, cuando asumimos que buscamos algo que detiene, aplaza o demora su ingreso al lenguaje o, por el contrario, es reprimido o censurado para que no tenga dicción y/o visibilidad.

En el caso del archivo de la Unidad Popular conservado en la Cineteca Nacional de Chile se trata de diseñar una serie de señales y rutas que rompan con la ficción impuesta de una edad vencida por su descontrol y desmesura, para reconocer que la tensión vivida en ese tiempo tiene razones explícitas y espacios vacíos de inteligibilidad. Asimismo, por la naturaleza del material, no se confecciona un catálogo que brinde oportunidad a la obra de autor y ni siquiera al género, sino un remanente, un flujo de imágenes que tienen algo de rizomáticas, gracias a las aperturas y diferendos que generan, al modo de una ramificación de fragmentos ópticos, giros mecánicos, planos improvisados, enfoques discontinuos, personajes sin guión, movimientos de cámara sin eje, identidades marcadas, políticas claras, militancias directas, etcétera. El conjunto brinda distintas opciones y la combinación no tiene un único resultado ¿cómo se podría reducir un horizonte social y una época política a un breve grupo de pulsos doctrinarios?

34. Georges Didi-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Editorial Manantial. Buenos Aires, 2014: 82.

PROTO - TESAURO**CONCEPTO****UNIDAD POPULAR: IMÁGENES POLÍTICAS AUDIOVISUALES (1971-1973)**

El material audiovisual que compone este fondo documental conservado en la Cineteca Nacional de Chile es un heterogéneo y fragmentario conjunto de piezas que representa un recorrido por distintos momentos de la Unidad Popular. Un total de 15 horas de registros dispares conforman el corpus investigado; en el cual es posible encontrar distintos temas; aunque la mayoría sigue ciertas constantes narrativas, ideológicas y formales reconocibles. Identificamos tres diferentes agrupaciones de registro:

- d) Programas narrativos con cierta continuidad y lógica descriptiva
- e) Metraje encontrado y de descarte
- f) Fragmentos de diversa duración y temática sin continuidad

En general, los audiovisuales analizados se caracterizan por:

- no poseer audio
- no presentar un montaje reconocible
- película blanco y negro
- no tener sin créditos u otra identificación
- ser grabaciones improvisadas
- poseer un modelo de filmación y encuadre recurrente

De acuerdo a estas características, la revisión del corpus audiovisual –para su lectura y comprensión– fue estructurada como un prototesauro con la finalidad de advertir que se realiza un acercamiento general y didáctico que no aspira a definiciones ni técnicas ni específicas únicas. Se propone una aproximación conceptual e histórica al corpus por el carácter disgregado de las piezas examinadas. El diseño conceptual está basado en la siguiente organización:

- determinar el concepto específico del fondo documental y establecer las temáticas vinculantes
- generar un sistema de lectura a partir de la interpretación de las imágenes -guía según familia y descriptores conceptuales
- diseño de fichas de aplicación para realizar lectura

TEMATICAS

El prototesauro está especializado en el área de análisis de la imagen política y situado, históricamente, en la producción de una audiovisualidad militante generada en el periodo de la Unidad Popular.

Los ejes determinantes propios de este corpus son:

- I. Identidades políticas y militantes
- II. Historia social e institucional
- III. Pueblo, Estado y Comunidad
- IV. Ideologías y doctrinas partidarias
- V. Prácticas cotidianas y personajes populares
- VI. Discurso audiovisual y formato documental
- VII. Imagen militante y puesta en escena

USO DEL TESAURO

El uso de prototesauro se hace efectivo mediante la consulta de conceptos que remiten a familias de imágenes, que son el conjunto de agrupaciones teóricas, metodológicas y visuales identificadas en el visionado y sistematizadas a través del análisis de las horas de registro. Para lograr una lectura cruzada de cada uno de los materiales examinados se definen descriptores que ayudan a establecer relaciones entre las distintas familias.

Se agrupan en:

Violencia política

Acciones, personajes y contextos involucrados en protestas, huelgas, enfrentamientos, asesinatos entre 1970 y 1973. Imágenes de conflictos sociales y políticos que implican agresión física, simbólica y cultural. Considera, además, formas no voluntarias de control social como arrestos, torturas, allanamientos, controles públicos, normalización de identidad y aspecto físico.

Descriptores:

- a. Protesta callejeras
- b. Huelgas, tomas de terreno y barricadas
- c. Asesinatos políticos
- d. Propaganda ideológica
- e. Alzamiento cívico-militar

Pueblos militantes

Sujetos partidarios, grupos civiles y militares en conflicto que expresan mediante marchas, símbolos, objetos de combate y escenografías estéticas su identidad ideológica. Considera distintas formas de representación individual y colectiva que describen situaciones estratificadas de orden socio-económico y partidista-cultural.

Descriptores:

- a. Movilizaciones sociales
- b. Actos partidarios y grupos
- c. Discursos y figuras estéticas militantes
- d. Imaginarios de lo popular

Vida cotidiana

Espacios, lugares y contextos donde ocurren situaciones cotidianas que instalan pausas en lo político; pero, además, agregan comportamientos y ocupaciones del territorio, desde múltiples actividades domésticas, productivas, comunicacionales y entretenimiento.

Descriptores:

- a. Estilos y consumos culturales
- b. Pausas, gestualidades e intercambios
- c. Accidentes, imprevistos y rupturas

PERSONAJES POLITICOS

Describe a líderes, autoridades e identidades que pertenecen a los diferentes grupos, clases y organizaciones que se presentan, tanto como, personajes históricos conocidos o roles institucionales.

Descriptores:

- a. Líderes históricos
- b. Autoridades institucionales
- c. Identidades político-sociales

FICHAS TÉCNICAS

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
ALLENDE CASA TOMAS MORO TANQUETAZO	14:14 min. Procedencia: Alemania. Película B/N, sin audio	Violencia política: alzamiento, allanamientos. Pueblos militantes. Personajes políticos: Allende y comité: decanos, Prats, Orlando Millas, César Ruiz, Tohá, César Ruiz Danyau.	Registro de allanamiento y zoom a los elementos registrados. Salida de Allende de domicilio en Casa Tomas Moro. Panorámicas de movilización. Pueblo marchando. Comité político Allende, Tohá y actores políticos-militares de la UP. Plano contrapicado de edificio de altura, paneo. Barrido de soldados en espacio público, soldados corren. Cámara en mano que se pierde/cae en un ángulo. Panorámicas con barrido de movimiento de soldados. Registro de agrupación de personas, carteles y objetos (cascos, botellas molotov, pistolas, ondas, etc.). Registro de sujetos trabajando en metalúrgica o similar. Lata de película: 16mm, positivo. "Von Kanal 7" 29 de Junio 1973 Rollo 2. Plano de la sede de Patria Libertad, allanamientos y detenciones. Planos medios y primeros planos de detenidos.
BANDA PRESIDENCIAL CARO 12-17-31 DEFA	5:30. Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Personajes políticos: Allende, Frei. Pueblos militantes.	Montaje de sucesivos planos repetidos: Allende con banda presidencial y público del recinto aplaudiendo. Panorámica horizontal y travelling de gente aplaudiendo y festejando mientras Allende pasa en auto de ceremonia Panorámica vertical de papeles desde edificio. Repetición de las escenas. Aproximación Allende entra a la moneda acompañado de personas de ceremonia. Picado de la multitud fuera de la moneda. Se cierra con un FIN.
CARO 1	3:46 Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Violencia política: controles públicos. Vida cotidiana: pausas, intercambios, gestualidades.	Registro de titulares de diarios de Arica, a propósito del Contrabando. Cámara recorre titulares, fotos y planas en general. Travelling desde un auto de la autopista. Plano picado y plano frontal de registro de buses de frontera. Paneo de los objetos registrados. Paneos por paisaje, cruce en buses, mulas. Primer Plano de Carabinero de frontera mirando con anteojos de larga vista. Otro plano abierto se ven tres carabineros.
CA 24	3:03. Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Violencia política: asesinato político. Pueblos militantes: discursos y figuras estéticas militantes.	Conferencia de prensa. Soldados cortan el paso de peatones y piden identificación. Plano horizontal soldados-muchedumbre en Estadio Nacional. Levantan un cuerpo y plano horizontal hacia soldados. Plano fijo cuerpo muerto. Zoom in a imagen de mujer con rostro de llanto. Imagen fija de hombres sosteniendo un bebe. Panorámica horizontal de personas en el estadio nacional. Una imagen a contraluz de entrevista.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
CARO 4 DEFA	4:51 Procedencia Alemania. Película B/N, audio en mal estado.	Pueblos militantes: actos partidarios y grupos, construcción de lo popular, discursos y figuras estéticas militantes. Personajes políticos: Fidel.	Plano panorámico general de multitudes. Plano general de marinos que corean “Viva Chile” (se escucha sonido). Plano frontal de figuras políticas (Fidel, personajes eclesiásticos). Discurso de Fidel a multitud, se escucha un sonido lejano, risas, discursos, saludos. Plano general muchedumbre rural en procesión de funeral. Primer plano y zoom out de ataúd, paneo y detención en planos medio de sujetos individuales. Panorámica individual de capilla/mausoleo con cruz. Picado de asistentes al funeral. Asistentas al funeral se distinguen como trabajadores con casco y rurales (tractor, ponchos). Plano panorámico general de paisaje, trenes, muchedumbre en evento político sin identificación, son ceremonias y eventos políticos del gobierno de Frei
CARO 12	9:10 Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Pueblos militantes: trabajadores; actos partidarios y grupos. Vida cotidiana Personajes políticos: Neruda, Allende.	Montaje de noticiero completo. Mapa del mundo comienza a quemarse en Chile hacia arriba, dejando ve las letras CIA detrás. Planos frontales de obreros entrando y bajando a la mina. Panorámicas generales de paisaje. Letreros guían el montaje de imágenes. Imágenes fijas, fotografías, de hombres trabajando en la mina, algunos planos detalles de una misma fotografía (a herramientas y sujetos). Plano frontal de hombres saliendo, algunos miran la cámara, uno saluda a la cámara tocándose el casco. Plano bajo de una mujer con sus dos hijos siendo entrevistada en su hogar. Panorámica horizontal de trabajos en el frente de una casa, planos medios de mujer y hombre pintando. Plano bajo de mujer barriendo con niños en frente de casa, luego sentada jugando con niños. Obreros son entrevistados, paneo de los trabajadores. Créditos de Chile Films. Segundo noticiero: Paneos de seguimiento de Neruda en evento político en Estadio Nacional, se pasea en auto saludando a muchedumbre, discurso de Neruda. Planos de banda en celebración, plano detalle a instrumentos. Paneo general de paisaje rural. En la nieve, personas hacen ski. Paneos generales del paisaje y planos frontales de personas, muchos se caen del ski. Travelling de autopista desértica, algunas personas en los costados. Planos frontales de carteles que indican limite con Perú. Planos frontales de Allende paseando en auto. Durante ceremonia, se cruzan personas frente a la cámara. Planos generalísimos y generales de multitud saltando, aplaudiendo.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
CARO 29	8:52 min. Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Pueblos militantes: actos partidarios y grupos; discursos y figuras estéticas militantes. Personajes políticos: candidatos.	Campañas políticas. Discurso y ceremonia política de Altamirano, plano general de asistentes aplaudiendo. Planos de carteles de campaña de Frei con travelling de pintadas en mural. Plano de banderas y paneo vertical y luego horizontal a personas que se manifiestan por Gladys PC. Planos generales de muchedumbre siguiendo y festejando a Allende. Plano general de muchedumbre y algún plano frontal de mujer con niño en brazos. Allende pasea en camioneta, camina, da discurso en tarima de ceremonia. Allende en auto por el estado nacional, panorámica de muchedumbre. Montaje con letreros de noticiero propagandísticos. Planos detalle a tambor y planos de banda tocando en evento político de Ossa, plano frontal de músico. Campañas de Jarpa, Ossa, Hermogenes Pérez de Arce. Planos americanos y zoom out de candidatos en discurso. Planos de niños en poblaciones jugando, cargando agua, caminando. imágenes fija y en movimiento. Paneo horizontal siguiendo un cartel del Che Guevara, barrido. Plano frontal de una bandera chilena con foto de Allende en casa humilde. Panorámica horizontal de jóvenes que descargan azúcar, plano vertical de sacos de azúcar. Panorámica horizontal de seguimiento de mujer que lleva flores en cementerio. Plano frontal fijo de una esquina humilde, mujer camina, se acerca otra mujer completamente de negro con un bebe caminando lento. Escenas de funeral rural repetidas de CARO 12 Asistentes al funeral. Trabajadores con casco y rurales (tractor, ponchos) JTS, sindicatos. Picado de asistentes y paneo horizontal.
CARO 32	3:58 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Pueblos militantes: actos partidarios y grupos; discursos y figuras estéticas militantes.	Manifestación, gente marchando. Registro de banderas, carteles. Planos desde cintura para abajo de gente marchando, sube hasta plano frontal, gente camina algunos miran la cámara otros no. Planos de festejo, tarima, muchedumbre desde picado plano general con movimiento horizontal, saludan, aplauden.
CARO 36 A	1:16 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Violencia política: asesinato político (Schneider).	Montaje de titulares de diarios en relación al asesinato de Schneider.
CARO 46	3:20 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Personajes Políticos: candidaturas. Violencia política: allanamientos.	Candidatura Radimiro Tomic. Allanamiento de la casa de Neruda (La Chascona). Campañas presidenciales Alessandri, Allende; carteles. Actos políticos de campaña Tomic.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
CARO 47	6:37 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Personajes políticos. Funeral de Neruda.	Funeral de Neruda. Primeros planos de traslado de ataúd en auto fúnebre. Paneo horizontal de personas que acompañan marcha fúnebre. Plano con seguimiento de Alejandro Lipschutz Friedman llegando al velorio de Neruda. Con dificultades van trasladando el féretro de la casa de Neruda en Santiago al cementerio. Matilde sigue de cerca. Periodistas, cámaras y un niño se cruzan en el plano del registro. Se ve el cortejo en la calle. Lo suben a la carroza. Planos de vecinos mirado desde ventana en altura, zoom out. Plano de la cúpula del cementerio con la cruz, luego al ángel con los brazos abiertos y un zoom back desde el exterior del cementerio. Viene la carroza, gente que la sigue con flores y coronas. Primer plano y zoom out de mujer con flores. Obreros se saca el sombrero. Plano de seguimiento de mujer con flores y pañuelos devota. Primer plano de mujer llorando, cae y es sostenida. Primer plano de rostro de mujer desmayada. Primer plano de hombre dando discurso.
DEFA ASESINATO SCHNEIDER CARO 2	6:13 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Violencia política: asesinato político (Schneider).	Montaje de titulares de diarios en relación al asesinato de Schneider. Muchos repetidos del video CARO 46. Planos frontales y de seguimiento de desfile militar. Funeral. Schneider
DEFA DAWSON CARO 40	1:25 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Violencia política: prisioneros Isla Dawson.	Prisioneros de Isla Dawson cantando en fila. Trabajos en el centro de detención Isla Dawson. Primer plano de Tohá. Paneo horizontal de prisioneros sentados
DEFA TANCAZO CARO 53	7:41 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Violencia política: alzamiento cívico-militar	Paneo vertical de papeles cayendo de ventana de edificio. Grupo de personas arman barricada, trabajadores con casco y soldados. Planos que pierden foco por el movimiento. Planos generales de personas tirando piedras, otras corren frente a la cámara, tanques militares. Zoom in a rastros de balacera en fachada de edificio y de la moneda son marcadas por una mano. Planos en picada y frontales desde arriba de un edificio. Planos de civiles y soldados corriendo, frente a la cámara, imágenes menos nítidas. Personas se refugian debajo de una mesa, fotógrafo se arrastra por el piso. Planos frontales de entrada de edificio de La Moneda. Planos frontales de soldados avanzando. Plano de Tohá hablando y haciendo una seña entre soldados. Muchos de estos planos son obstruidos por gente que se cruza. Planos de La Moneda: soldados en la ventana, vehículos militares. Tohá habla con la prensa. Militares uniformados entran a la Moneda. Plano detalle de pistolas de soldados. Altamirano entra. Autos chocados. Plano frontal de periodista reportando frente a tanque. Dos hombres (civiles) escondidos se asoman en el plano.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
DEFA TANCAZO CARO 57	9:46 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Violencia política: alzamiento cívico-militar, asesinato político (Henricksen).	Pintada en auto "Sale Prats". Detención en vía pública, gente mirando, una persona ríe frente a cámara y cámara hace barrido hasta policía. Montaje de imágenes de personajes políticos y funerales. Montaje de noticias de prensa del diario El Mercurio, dando cuenta de su "propaganda política anti-comunista" y asociando al "Tancazo". Planos en picada de tanques y gente las calles. Plano detalle de muerto cubierto siendo subido en camilla a ambulancia. Planos de acercamiento de personas siendo atendidas y subidas en camilla a ambulancia. Montaje de letreros a modo de narración de lo ocurrido y titulares de diario "Asesinato del camarógrafo Henricksen". Planos de ambulancia a velocidad por la calle, planos de personas corriendo. Se repiten imágenes de soldados llegando en cámara lenta (imágenes de Henricksen), imagen se cierra en negro para encuadrar al soldados y luego soldados que dispara, se recortan los planos para hacer énfasis en soldados y acción de disparar, escenas se cierran y se abren. Planos de Tohá y militares. Planos frontales de soldados, gente que marcha, una mujer desde su balcón mira la escena. Planos de soldados caminando con maletín. Contraluz de dos militares en una ventana.
DEFA BALNEARIOS POPULARES	14:40 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio. Film completo "Balnearios populares"	Vida cotidiana Pueblos militantes *film completo.	Trabajos de verano. Familias trabajando y de veraneo en los balnearios. Niños, mujeres, hombres. Planos generales de Algarrobo, club de yates, muelles, casas de verano, montaje de imágenes fijas (fotografías) de casa de personas de clase social alta con piscina y jardín, juego de polo, pareja en un yate; cartel. Allende saludando trabajadores. Tinguirrica, panorámica de paisajes. Plano frontal de persona dando discurso (Gremio) paneo horizontal de personas que asisten al discurso, Bomberos tiran agua. Balneario Popular "Chacarillas"; "Termas del Flaco". Créditos del film.
DEFA CARO 7	1:32 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Violencia política. Pueblos militantes	Montaje de imágenes y titulares. Pueblo marchando, planos detalles de armas. Titulares de diarios de paros y huelgas. Primer plano de hombre levantando metralleta y apuntando a cámara. Planos frontales de gente manifestándose. Banco Concepción, gente pasa frente y algunos miran la cámara. Plano frontal de hombre trabajando y plano general de taller mecánico.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
DEFA CARO 22	3:43 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Pueblos militantes: trabajadores, campesinos, mapuches.	Primer plano de jóvenes conversando con mujer mapuche. Plano detalle de hombres trabajando, detalle de la máquina sobre la madera. Primer plano de rostros de mujeres mapuches. Juego de ronda con joven y niños, cámara se mueve con el movimiento de la ronda. Plano de personas en reunión, primer plano a los rostros de campesinos hablando. Plano detalle de mano y de jóvenes escribiendo en un papel durante visita a una casa rural. Planos de una maquina en fábrica, hombre camina y revisa circuitos. Imagen fija de hombre con taladro, detalle de taladro, imagen fija hombre trabajando con taladro en hielo, zoom in detalle a la máquina. Planos generales de rostros en marcha, se registran carteles, planos en picada de muchedumbre, saludan y alzan sus manos y pancartas frente a la cámara. Hombres y mujeres trabajando, mujer que está hilando mira a la cámara y pone una gran junta de hilo frente a la cámara.
DEFA CARO 45 R2	2:19 min Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Personajes políticos: Roberto Thieme.	Conferencia de Prensa de Patria y Libertad. Se ve a Roberto Thieme respondiendo. Cámara frontal, más bien fija de Conferencia de Prensa de Patria y Libertad.
DEFA CARO 45 R3	1:51 min. Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Personajes políticos: Allende y asunción ministros Clodomiro Almeyda, Vuscovic. Cardenal Silva Henríquez.	Planos del juramento de los ministros de gobierno de Allende. Plano de los senadores en el congreso pleno. Allende se retira con aplausos. Lo saluda el cardenal Silva Henríquez entre otras autoridades. Plano del Edificio del Congreso desde el exterior, viene saliendo el presidente.
CARO 3/ DEFA	7:15 min. Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio.	Pueblos militantes. Personajes políticos: Allende, Clodomiro Almeyda, Jarpa Volodia	El pueblo registrado como masa militante, pueblo, telón de fondo de Allende. Pueblo masa jubilosa. Pueblo obrero. El registro del pueblo obrero campesino: niños pobres.
CARO 17/ DEFA	4:51 min. Procedencia Alemania. Película B/N, sin audio	Personajes políticos: líderes, Fidel Castro y Allende. Pueblos militantes: niños mapuches, marchas. Vida cotidiana. Violencia política: colas para conseguir alimentos.	Registro de llegada de Fidel a Chile, aeropuerto, plano abierto y acercamiento en primer plano de figuras (Fidel-Allende) Planos abiertos y planos detalle del poderío de las fuerza aérea de Chile. Planos general y primeros planos de niños mapuches en una escuela rural. Planos cerrados y planos detalles de una casa en donde se ha encontrado productos acaparados. Plano general de gente haciendo fila para comprar. Marcha de apoyo a la UP después del Tanquetazo, planos generales y planos detalles de los rostros de los asistentes. Paso de la multitud.
CARO 20, NOTICIARIO N°3	Material DEFA, Blanco y negro, sin audio. Duración: 9:35 min.	Violencia política. Vida cotidiana. Pueblos militantes.	Conferencia en la UNTAC III . Mesa con dirigentes políticos, se ve a Gladys Días. Plano general de los asistentes. Congregación en el hotel Sheraton. DiarioJornal do Brasil con nota sobre Nixon y MAO. Dirigentes de derecha hablando, montado con imagen de logo de la CIA. Exterior con camiones de bencina COPEC. Bencineras sin combustibles, autos parados, filas de autos, gente empujando autos. Camiones de militares por las calles del centro. Travelling gente en sus quehaceres. Campesinos trabajando. Plano general frontal de obreros marchando

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
CARO 48 / DEFA	10:20 min Procedencia Alemania. B/N sin audio	Violencia política: prisioneros, asesinatos políticos, quema de libros. Vida cotidiana: post golpe, puedo despolitizado.	Registro, planos cercanos de hombre muerto. Plano general de hombre con brazos en alto. Plano General prisioneros Estadio Nacional Conferencia prensa. Quema de libros, quema de una bandera cubana. Plano general de alrededores de la Moneda, gente transitando. Obreros trabajando en la Moneda. Plano general niño que se asoma por la ventana de la Moneda. Plano detalles de hoyos de balas en los edificios. Plano general gente en la calle. Conferencia prensa
NOTICARIO NACIONAL, CHILE FILMS CARO 57	11:00 min. Procedencia: Alemania B/N, con sonido	Pueblos militantes. Violencia política.	Plano general calle Tanquetazo, plano detalle papel con hora y fecha viernes 29 de junio de 1973. Plano general situación durante Tanquetazo. Plano general del congreso por dentro y congresistas. PG del congreso por fuera con pancartas de los huelguistas del Teniente. PG de mina el Teniente trabajando Imágenes sobre la Catástrofe del Humo en 1945, PG funerales. PG exterior barrio alto, jóvenes en las calles. Frei Montalva en el congreso. Mujeres marchando. Enfrentamientos en la calle, PD de ventanas rotas. Enfrentamientos opositores. Gente bailando en la marcha. Reunión de grupo de derecha, violencia. PM de trabajadores de Lota. PG gente marchando en Concepción. PG de la primera fila de dirigentes de los mineros. PG de lado de los trabajadores marchando por un puente. PG del largo del puente lleno de gente. Zoom out de trabajadores marchado en Valparaíso (mucha gente). PG marcha Santiago, travelling en auto PG mucha gente afuera de la Moneda Toma frontal
DEFA 28	8:05 min. Procedencia Alemania. B/N sin audio. Parece ser material para un noticiero alemán	Vida Cotidiana. Pueblos militantes.	PG de las autoridades trabajando después del terremoto del 72 en Valparaíso. PG y PD de la actividad en Valparaíso. PG y PPP de jóvenes votando en la Universidad. PG de distintas mesas de votación estratificadas por sexo. PG y PD de una camioneta en pana por miguelitos en el suelo
DEFA 28	8:05 min. Procedencia Alemania. B/N sin audio. Parece ser material para un noticiero alemán	Vida Cotidiana. Pueblos militantes.	PG de las autoridades trabajando después del terremoto del 72 en Valparaíso. PG y PD de la actividad en Valparaíso. PG y PPP de jóvenes votando en la Universidad. PG de distintas mesas de votación estratificadas por sexo. PG y PD de una camioneta en pana por miguelitos en el suelo
DEFA CA 30 A. CHILE FILMS, NOTICARIO N°7	7:51 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio.	Personaje político: Frei, Allende Pueblos militante: actos partidarios y grupos, trabajadores.	Plano general de mina. Trabajadores al interior de una mina. PG abierto de manifestación de apoyo a Eduardo Frei. PP de Eduardo Frei Montalva firmando un convenio, PG asistentes, PM de Frei hablando en pódium. PP de teléfono. PG empresa ITT su funcionamiento y sus integrantes. PP de Nixon. PP de Allen-de siendo entrevistado. PG de autos diplomáticos de EE.UU. PD de diario con titular sobre asesinato de Grl. Schneider. PG travelling del hotel Sheraton. PG de ceremonia traspaso de mando de Frei a Allende. PG de Allende. PPP del Che Guevara (grabación desde una fotografía) PPP de logo ITT y CIA. PM de Allende y sus ministros.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
DEFA, CARO 39	6:18 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio	Violencia política: allanamientos poblaciones, detenciones, cárcel política.	PG de militares en las poblaciones postgolpe PM de un poblador garlando con varios militares. PG militares apostados en una trinchera frente a las casas de los pobladores. PG familia sentada en el suelo. PM de dos militares armados. PG calle de una población intervenida por militares. PG de prensa internacional ingresando al Estadio Nacional (cárcel política). PP militares a cargo hablando. PM y travelling de la prensa. PG de los presos políticos. PM de ellos presos sentados en la gradas del Estadio. PG situación. PG de cortes de pelo a los presos PP general a cargo del Estadio. PG de detenidos dentro del estadio
DEFA CARO 51	6:56 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio	Violencia política: allanamiento e intervención militar en poblaciones.	PP de Claudio Sanchez en una población. PG y travelling de allanamientos en un población. PP de militar hablando con gente en una población allanada
DEFA CARO 53	7:41 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio.	Violencia política.	PG de Huelga de el Teniente, mineros en Santiago. PM de los mineros en una barricada, enfrentamientos. PPP de huellas de balas en los muros de la Moneda. PG situación afuera de la Moneda. PPP de orificios de bala en los muros. PG situación afuera Moneda. PG en contrapicado de los militares golpistas durante el tanquetazo. PG de francotiradores en los edificios. En la callen, ambulancia y gente. PG y PP de gente escondida en las oficinas al lado de la Moneda durante el intento de golpe. PG situación de enfrentamiento en la calle. PM de Tohá y Pinochet en la calle rodeado de militares. PG de Prats entrando a la Moneda. PG militares en camiones PM personajes políticos llegando a la Moneda. PG situación calle. PG y travelling de Allende y su comitiva llegando a la Moneda en varios autos. PG y zoom out e in de momentos del Tanquetazo frente a la Moneda y calles cercanas
DEFA TANCAZO 57 C	2:50 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio.	Violencia política. asesinatos políticos, alzamiento Tanquetazo.	PG y PM en travelling de huellas del Tanquetazo. PPP de ventanas rotas y diversos destrozos al interior y exterior de la Moneda. PG de Embajada de Ecuador donde se asilan miembros de Patria y Libertad. PP de Pablo Rodríguez Grez hablando. PP de Adolf Hitler hablando. PP de fotografías de personas asesinadas por los Nazi. PG fachada Patria y libertad. PG y travelling de marcha de apoyo a la UP. PP de cartel con consigna de poyo a la UP. PG aéreo de marcha de apoyo. PM de obreros en la marcha. PM y travelling de general Prats junto a ministro de defensa Tohá y Pinochet a un costado.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
DEFA TANCAZO CARO 57 A	9:47 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio.	Violencia política: asesinatos políticos, alzamiento tanquetazo. Pueblo militante	PG de detención de miembros de Patria y Libertad. PPP de página de diario con rostro de miembro de Patria y Libertad. PP de René Schneider. PG funerales de Schneider. PD de publicaciones de el Mercurio sobre Chile y la URSS. PG de diversas situaciones durante el Tanquetazo. PP lateral del retiro de un cadáver en una ambulancia. PPP de texto que dice: "22 muertos mas de 100 heridos". PM de herido en el suelo siendo atendido, herido siendo subido a un ambulancia. PG de ambulancia rauda por las calles, gente en los alrededores. PPP de texto que dice: "En Agustinas cayó el camarógrafo Leonardo Henricksen". PPP y zoom in de imágenes de prensa con retrato de Leonardo Henricksen. PG con la auto-filmación de su muerte, cámara se va a negro. PG llegada tropas leales. PM y travelling de Tohá, Prats y Pinochet llegando a la Moneda. PM de gente marchando en apoyo a la UP. PP de mujer que mira por el balcón de su departamento. PG en contrapicado de marcha de apoyo. PG tanque en la calle al costado de la Moneda. PG y desde altura de la situación de enfrentamiento y movimientos militares durante el Tanquetazo. PG marcha apoyo UP. PG casa Tomás Moro. PG en altura de llegada de Allende al centro, gente manifestando apoyo. PG frontal llegada a la Moneda. PP de militares y armamento. PG en altura de gente y tropas militares. PM gente saltando, marcha apoyo UP.
MAPUCHE Y TRABAJO VOLUNTARIO	3:00 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio.	Pueblos militante: estudiantes, campesinos, mapuches.	PM estudiantes y señora mapuche. PG trabajos voluntarios. PM mujeres y hombres mapuches. PG y PM de estudiantes y campesinos. PP campesinos. PM de trabajadores. PD de fotografías de mineros trabajando. PG y PP de marcha de trabajadores con pancartas. PPP de campesinos marchando. PG de camiones parados.
NOTICARIO N°7 VERSIÓN 2, CHILE FILMS	9:40 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio.	Personaje político: Frei, Allende Pueblos militante: actos partidarios y grupos, trabajadores.	PG de mina, trabajadores al interior de una mina .PG abierto de manifestación de apoyo a Eduardo Frei. PP de Eduardo Frei Montalva firmando un convenio. PG asistentes. PM de Frei hablando en pódium. PP de teléfono. PG empresa ITT su funcionamiento y sus integrantes. PP de Nixon. PP de Allende siendo entrevistado. PG de autos diplomáticos de EE.UU. PD de diario con titular sobre asesinato de Grl. Schneider. PG travelling del hotel Sheraton. PG Congregación apoyo UP y Allende. PP de Allende sobre un auto. PG de Allende y sus ministros y un pódium en el Estadio. PG de las personas en el estadio. Toma aérea y PG de multitudinaria marcha de la UP.
NOTICARIO NACIONAL N°7, CHILE FILMS	9:50 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio.	Violencia política	Zoom in de personas con badeas nazi y bandera chilena. PG y travelling protesta callejera. PP de Pablo Rodríguez Grez, dirigente de Patria y Libertad. PPP de logo de Patria y libertad. PG manifestantes Patria y Libertad enfrentándose a carabineros en la calle. PG marcha apoyo Allende y UP.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
TRABAJO VOLUNTARIO Y MARCHA	2:50 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio	Pueblos militante: estudiantes, campesinos, mapuches, movilizaciones sociales. Vida cotidiana.	PG trabajos voluntarios. PM mujeres y hombres mapuches. PG y PM de estudiantes y campesinos. PP campesinos. PM de trabajadores. PD de fotografías de mineros trabajando. PG y PP de marcha de trabajadores con pancartas.
VISITA ALLENDE A LA URSS	3:59 min. Procedencia Alemania. B/N, sin audio	Personaje político	PP de Allende y PP soviético. PG caravana oficial, autos y motos. PG de meeting de recibimiento a Allende en URSS. PM de dirigentes hablando. PG y travelling de producción de vino en viña chilena
BOBINA 15	45:00 min. Procedencia Cuba. B/N, sin audio.	Pueblos militantes: campesinos y dueños de fundo.	Cámara paneo que registra a los obreros tras una reja, detenidos. Plano secuencia, plano medio de la salida del obrero detenido para se interrogado. Primer plano del obrero hablando frente a alguien (se supone una autoridad) de fondo se ven los otros obreros tras las rejas de la fábrica. PP secuencia del rostro de varios obreros tras una reja (entrevista) PPP de un obrero hablando. Plano bajo y desenfocado de los pies de varios campesinos. PG de campesinos en un fundo. PM de la firma de un documento. PM entrevista a tres campesinos. PP lateral de dos campesinos (no miran la cámara) PM campesino hablando. PG campesinos, autoridades y dueña del fundo caminando por un camino. PPP de dueña de fundo siendo entrevistada. PG dueña y su casa. Panel que muestra al negociador (se supone una autoridad). PM a tres campesinos sentados en el living de la casa. Plano detalle del muro de la casa (mapas y una parte de una armadura), acercamiento a la armadura en el muro. PG dueña y su perro. PG living (campesinos, dueña de fundo, autoridades, prensa) PM de campesino. PM entrevistador y campesino. PM travelling de los campesinos. PPP de uno de los campesinos. PM interior living fundo. PM de la familia dueña del fundo. PG lugar de detención de los obreros. PPP de gendarme.
BOBINA 16	35:00 min. Procedencia Cuba. B/N, sin audio.	Vida cotidiana Pueblos militantes. Sujeto Político: Allende y Regis Debrey.	PM dueña de fundo en su living, travelling dentro de la casa. PM dueña de fundo. PG niños jugando. Plano secuencia de madre caminado por la calle, la madre e hijos llegando a tienda a comprar. PD de mujer lavando ropa a mano. PD de moscas sobre una mesa. PP de padre y su hija en situación de pobreza. PG niños jugando en un sitio eriazo PM de niños comiendo en una mesa. PPP de mujer amamantando. PP lactante y doctor. PG de procesión hacia un cementerio. PM de niños. PG de campesinos mapuches. PM mujer mapuche con traje típico. PM de mujer mapuche en una manifestación del MIR. PG de manifestantes. PD de bandera con imagen del Che Guevara. PG mapuches manifestándose. PG de mucha gente en una congregación. PM de Allende y Regis Debray.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
BOBINA 21 Material Cuba	27: 17 min Procedencia Cuba. Película B/N, sin audio	Violencia política	<p>Montaje de Imágenes fotográficas: imágenes fotográficas de Allende el día del golpe; zoom in, zoom out a rostro de Allende, de quienes lo acompañan, al teléfono, mano sosteniendo arma; Allende hablando por teléfono; Allende y acompañante miran hacia arriba; imagen fija de un militar en el espacio público rodeado de gente. PM de un hombre mirando a cámara. PG de la moneda bombardeada, al costado un soldado parado sostiene un fusil, zoom in a escombros fuera del palacio de la moneda. PP y PPP del mismo hombre hablando frente a cámara,. PP de mujer hablando. americano de otro hombre frente a cámara. Plano en picada desde ventana del palacio de la moneda incendiándose. PG de barricadas en las calles, cámara se mueve, va perdiendo foco con el movimiento, hombres tapados tiran piedras. PP del hombre anterior hablando a cámara con energía. PP y PPP de hombres elegantes gritando en la Bolsa de comercio. Plano de bandera chilena, zoom back a edificio y plano general de orificios. Zoom in a cartel “La derecha paraliza, ENAVI se moviliza...” Más planos de hombres gritando en Bolsa de Comercio. Plano de pintada en mural “La empresa dirigida por trabajadores”, con bandera chilena que flamea.. PP de soldados con fusil. PPP de primer hombre hablando frente a cámara. Film. “La guerra de los momios”, secuencia rápida de algunos créditos. Carteles extradiagéticos “El crimen de Corbalán”.Plano general de Allende vestido de verano en escenario con señora y otras personas a los lados, se ve sonriente y relajado. PG de bombardeo a la moneda. PPP de Pinochet y montaje de planos con zoom in a la moneda bombardeada, seguimiento de soldados, tanques y ambulancias fuera de la moneda, PD de imágenes de fotos. Plano de Allende en balcón de la moneda, saluda, algunas pocas personas fuera aplauden, imágenes de avión que sobrevuelan la moneda, un soldado en una esquina con un fusil con rostro de susto, moneda en llamas, imágenes fotográficas fijas de Allende con militar, planos frontales de moneda en llamas, planos de un vidrio roto por disparo, plano de cuarto dañado, planos de personas escuchando radio, plano de la moneda en llamas desde ventana con persiana americana, plano de escombros fuera de la moneda, planos al interior del oficio bombardeado, plano detalle de impacto de bala en cuerpo, zoom out a cuerpo de persona muerta en la calle, soldados corren a personas, zoom out desde cañón de tanque, soldados leen periódico arriba de un tanque, monja camina delante de los soldados. Todo esto transcurre en las calles frente o cercanas a la moneda, personas de civil caminan frente al edificio de la moneda bombardeado, cartel de finalización de noticiero. Cartel de otro noticiero que inicia, imágenes menos nítidas, cartel sobre el vértice noticiario que dice “Santiago”, tanques pasan a velocidad frente a la moneda, edificio de la moneda en llamas, cámara sigue a soldados. Cartel noticiero Visión news, imágenes de explosión, aviones, barcos, planos de diario el mercurio “Allende mayoría relativa”, imágenes de la bolsa, primeros planos de rostros con preocupación, planos de titulares de diarios, primeros planos de manos</p>

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
BOBINA 27	36:58 min. Procedencia Cuba. Película B/N, sin audio	Pueblos militantes: campesinos, mapuches. Vida cotidiana.	<p>que cortan, marcan y entregan voto, plano en picada de edificio en donde se realiza votación, cámara de seguimiento a gente en el lugar de votación, planos de recuento de votos, planos de muchedumbre marchando en las calles, plano en picada general de masa en plaza, planos de banda musical y personas por campañas políticas, Allende desfila en estadio nacional con muchedumbre (planos repetidos en otros materiales de Alemania, por ejemplo CARO 29); Registro de gol en partido de fútbol, PG gente festejando en carreta. PG de negocios de Santiago centro cerrados, PD a candados, paneo horizontal de gente caminando en la calle, PD a arma de un soldados entre la gente, carabineros en las calles disparan bombas de gas, carros de agua. PG en picada de tanques y soldados, carteles extradiagéticos, planos de revueltas en las calles, montado con escenas de los nazis, quemas, piquetes, detenciones en las calles, planos que se detienen y marcan con un círculo a personas que están corriendo y parando tránsito en las calles, identificados por montaje con el símbolo de patria y libertad, planos detenidos para identificación. Imágenes de muchedumbre en las calles, cartel del che Guevara, plano en picada de masa en la Alameda festejando, Allende en escenario.</p> <p>Planos frontales de campamento campesino, PP de seguimiento y PG detrás de hombres desenrollando alambre de púa del cerco. Planos fijos al suelo/tierra, se acercan unos pies corriendo, planos al cerco y hombres caminando. Imágenes fijas de soldados deteniendo campesinos, PD de rostros. Cámara en piso registra saltos de personas, PD a la altura de caderas y manos de personas caminando. PG sacando cercos, PD de agua corriendo en arroyo. PG de carteles “campamento Lautaro”. PG y PP campesino con instrumento, hace sonar “cuerno”. PG cerco y PD alambres de púa. PD de pie pateando tronco de cerco, grupo de campesinos abren tranquera con martillo y avanzan. Plano oscuro se abre puerta desde el exterior entran campesinos. Paneos generales de paisaje con torpes e interrumpidos movimientos de cámara, planos de acercamiento a agua corriendo. PG de personas observando, esperando, destacan mujeres y niños, cámara de seguimiento de personas avanzando en una carretera rural en procesión funeraria. PG de marcha de campesinos, algunos usan poncho, algunos llevan palos en sus manos, no observan la cámara. PD de suelo/tierra y pasan unos campesinos corriendo. PP y PPP de mujeres campesinas-mapuches, plano detalles a trenza y rostros tomados desde detrás. Campesinos avanzan sobre el campo, algunos llevan palos, hacen sonar cuerno, hay también mujeres, niños y bebés. PM de jóvenes marchando en el campo, llevan brazalete del MIR. PG de campo con flores, PD vegetación. PG campesinos cortan troncos para construir estructura, claven en las tierras, niña lleva troncos para fuego. PG de grupo de campesinos avanzando, se reúnen debajo de una pancarta. PG de procesión de funeral, personas cercanas al cordón alzan puño cuando pasa el ataúd,</p>

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
			unos niños en primer plano pasan delante de la cámara, planos de los asistentes de la procesión, coronas del MIR, MIT. Paneos de paisaje rural, PG de una plaza, paneo horizontal de carteles políticos (listas, MUI) con rostros de Fidel y Che Guevara, pintadas con nombres de lista para elección de estudiantes (“Moscoso” “UP”), plano de bandera del MIR a media asta. PP de rostro de joven campesino, PD a ojos. PG campesinos trabajan sacando cerco, nuevamente escenas de cámara desde el suelo que registra en contrapicado los pies saltando, cámara fija registra marcha, se repiten escenas anteriores.
BOBINA 32	9:10 min. Procedencia Cuba. Película B/Con audio hasta 05:24, luego s/audio	Personajes políticos: Allende, Pinochet. Violencia política: presos políticos.	PG de público escuchado a Allende en las escalinatas de la U de Concepción, paneo por periodistas hasta llegar al estrado donde habla el presidente detrás las banderas. Discurso con audio. Cámara sigue al público que aplaude y PP de nuevo a Allende. PG de junta de gobierno militar, Pinochet en el centro. PG de familiares esperando salir presos, se abrazan, otros buscan entre las personas. PG de junta militar, PP de Pinochet. PG de Pinochet de pie en el auto presidencial saludando en el centro de Santiago. PG en interior de oficina, Pinochet recibe con saludo a Kissinger, imágenes son poco nítidas, PP de rostro de perfil de Pinochet y PG conversando con Kissinger. PG de cadetes militares rindiendo honores a Pinochet y la Junta. PG de desfile, Pinochet llega a gran salón del hoy GAM, PG gente sentada aplaudiendo. PG Pinochet en Escuela Militar comulgando con los otros miembros de la junta.
BOBINA 33	19:33 min. Procedencia Cuba. Película B/N, sin audio	Pueblos militantes: trabajadores	Extracto de Film de Patricio Guzmán “La respuesta de Octubre”. 19 Minutos de un largo original de 55.
BOBINA C19	9:13 min. Procedencia Cuba. Película B/N, sin audio	Personajes políticos (Año 1977)	PG discurso de Nieves Ayress Moreno en el Día Internacional en Marzo de 1977, con una muestra de artesanía hechas en los Campos de Concentración, en La Habana. PD planos de artesanías y PG Nieves mostrando artesanías y conversando con personas que la rodean, otras personas se acercan a la vitrina y señalan. En las imágenes se ven los padres de Nieves, Hermanos, sus amistades, Diplomáticos y Representantes del PC. Otro joven muestra y comenta la exhibición a los presentes, planos de personas observando y conversando, PP a rostros.
BOBINA C22	6:55 min. Procedencia Cuba, Película B/N, sin audio.	Personajes políticos	PG y PP de hombre hablando en entrevista con micrófono. PG y PP de hombre hablando en estrado con micrófonos en acto político del MIR, PG y PP de Miguel Enríquez en el estrado de acto político dando discurso PG de gente aplaudiendo. Discurso de la CUT, hay afiches detrás, de la CUT y Fidel Castro, se lee discurso sentado en una mesa. Acto del Partido Comunista Alejandro Rojas sentado en mesa, plano de Víctor García Garzena hablando, se intercalan planos de otros interlocutores. PP de hombre en espacio público habla a reportero y gente detrás observa curiosa, algunas personas detrás se mueven para observar y aparecer en cámara. PP Clodomiro Almeyda hablando.

TÍTULO ARCHIVO	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	FAMILIA DE IMÁGENES	DIMENSIÓN MATERIAL / SIGNIFICANTE
BOBINA 16	Material Cuba, duración 35 min, Blanco y negro, sin audio	00:25 sujeto político (dueña de fundo) 00:48 Sujetos políticos (campesinos) 10:56 Pueblos militantes, sujetos políticos (Campaña desnutrición infantil (Cine experimental Universidad de Chile; director, Alvaro Ramírez; Fotografía, Hector Ríos; Sociólogo: Mario Salazar; Entrevistas: M. Emilia Tijoux; Locución Héctor Noguera) 11:18 Vida cotidiana (niños jugando) 11:49 Vida cotidiana) madre con hijo en brazos e hijo al lado, caminando. 11:57 Vida Cotidiana (Madre e hijos comprando almacén) 12:24 a 14:16 Vida Cotidiana en las poblaciones (mujer lavando ropa a mano, cocinando, varios niños en una sola cama, moscas sobre la mesa de comedor) 14:33 Vida cotidiana (padre e hija en situación de pobreza) 15:25 Vida cotidiana (niños comiendo en una mesa). 16:05 Vida Cotidiana (diferentes situaciones de madres y sus hijos, lactancia, doctor, etc) 18:52 Vida Cotidiana (Procesión hacia un cementerio, muerte infantil) 20:30 Vida Cotidiana (niños pobres en una población) 22:29 Sujetos Políticos (Campesinos mapuches) 24:25 Sujetos políticos, Pueblos militante (Manifestación mapuche con banderas del MIR) 28:50 Pueblo militante (Congregación) Sujeto Político 29:41 (Allende y Regis Debrey).	00:25 PM dueña de fundo en su living. 00:48 travelling dentro de la casa. 01:06 PM dueña de fundo 11:18 Plano general, niños jugando. 11:49 plano secuencia de Plano general de madre caminado por la calle a madre e hijos llegando a tienda a comprar. 12:24 PD de mujer lavando ropa a mano. 14:27 PD de moscas sobre una mesa. 14:33 PP de padre y su hija en situación de pobreza 14:39 PG niños jugando en un sitio heriazó 15:26 PM de niños comiendo en una mesa 16:05 PPP de mujer amamantando 17:06 PP lactante y doctor 18:52 PG de procesión hacia un cementerio 20:30 PM de niños 22:29 PG de campesinos mapuches 23:43 PM mujer mapuche con traje típico 24:26 PM de mujer mapuche en una manifestación del MIR. 24:33 PG de manifestantes 24: 38 PD de bandera con imagen del Che Guevara. 25:18 PG mapuches manifestándose 28:50 PG de mucha gente en una congregación 29:41 PM de Allende y Regis Debrey.

