



Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen

Magister en Comunicación Política

CONTEXTO E INMUNIZACIÓN:
La representación de la violencia estructural en
la ficción televisiva *Los archivos del Cardenal*
(2011-2014)

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER EN
COMUNICACIÓN POLÍTICA**

JUAN PABLO SÁNCHEZ SEPÚLVEDA

Profesora guía: Lorena Antezana Barrios

Santiago, Chile

2018

DEDICATORIA

A mi familia, polola y amigos que me apoyaron para escribir y concluir esta tesis.

Para Miguel, Belén y Tomás.

“A los que me brindan seguridad con todas sus dudas, gracias (...) a los que creen en otra persona y no a otra persona, gracias” (Joaquín Guillén)

“Despéjate hacia las preguntas” (Felipe Rojas)

AGRADECIMIENTOS

Quiero comenzar este apartado agradeciendo a Lorena Antezana Barrios. Mi profesora guía. Su apoyo y cada uno de sus consejos a lo largo de este proceso no sólo me ayudaron para redactar este trabajo, sino que me entregaron enseñanzas valiosas para afrontar desafíos futuros. Muchas gracias por la oportunidad de formar parte del proyecto Fondecyt y por el espacio de aprendizaje profesional.

Agradecer también a mi familia por su apoyo durante toda esta etapa. Sus enseñanzas se hicieron presentes cada día mientras escribía esta tesis: el esfuerzo, disfrutar lo que se hace, la disciplina, la responsabilidad y la mentalidad con la que se afrontan distintas situaciones, son tan solo algunas de las que puedo nombrar en estos momentos.

Quiero agradecer a Catalina, por la relación que hemos construido, el amor que vivimos día a día, y por todas las palabras de apoyo que me brindó en cada una de las conversaciones donde la tesis era el tema principal. Su visión de las cosas siempre fue un gran aporte en los momentos en los que me encontraba complicado.

A mis amigos, por los años que hemos vivido y por los que vendrán. Por las historias que recordamos y los anécdotas que contamos, aun cuando ya han pasado varios años de nuestra época de colegio. Gracias.

A Emilia, por estar siempre conmigo, incluso ahora que escribo estas palabras. Por acompañarme en las caminatas que me servían para despejar un poco la cabeza y replantearme algunas ideas. Su amor es incondicional y mi gratitud infinita.

Finalmente, decir que esta tesis fue escrita, en todo momento, bajo el recuerdo de Miguel, Belén y Tomás. Formaron parte de este proceso y seguirán siendo parte de mi memoria.

Sin cada una de las personas nombradas hasta acá, estas páginas habrían sido aún más difíciles de escribir. Por lo mismo, no me queda más que reiterar mis agradecimientos y espero poder devolver todo el cariño y el apoyo entregado.

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS	ix
ÍNDICE DE ESQUEMAS.....	x
ÍNDICE DE IMÁGENES	xi
ÍNDICE DE CONJUNTOS DE IMÁGENES	xii
RESUMEN	xiv
I.- FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	1
II.- HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.	5
II.I. Objetivos:	5
III.- MARCO TEÓRICO.....	6
III.I.- Violencia	6
III.I.I.- Triángulo de la violencia de Johan Galtung.....	8
III.II.- Biopolítica	10
III.II.I.- Paradigma Inmunitario.....	12
III.III.- Televisión	14
III.III.I.- Ficción televisiva.....	15
III.III.II.- Representación	17
III.IV.- Memoria	17
IV. METODOLOGIA	19
IV.I.- Universo y muestra	20
IV.II.- Recolección de la información	24
IV.III.- Tipo de análisis	28
V.- ANÁLISIS AUDIOVISUAL.....	33
V.I.- Distancia entre los personajes	33
V.I.I.- Vicaría	33
V.I.II.- Connotación jurídica.....	33
V.I.III.- Espacio familiar.....	34

V.I.IV.- Aire libre.....	35
V.I.V.- Abuso de poder	36
V.I.VI.- (Auto) Marginación	38
V.II.- Expresiones mimo-gestuales	38
V.II.I.- (Auto) Marginación.....	39
V.II.II.- Abuso de poder	39
V.II.III.- Connotación jurídica	41
V.II.IV.- Vicaría	42
V.II.V.- Espacio familiar.....	43
V.II.VI.- Aire libre	44
V.III.- Descripción de la caracterización pasiva (movimiento del personaje)	45
V.III.I.- Aire libre.....	45
V.III.II.- Vicaría y Espacio familiar	46
V.III.III.- Connotación jurídica	46
V.III.IV.- Abuso de poder	47
V.III.V.- (Auto) Marginación.....	47
V.IV.- Tipos de planos utilizados	47
V.IV.I.- Connotación jurídica	47
V.IV.II.- Aire libre	49
V.IV.III.- Espacio familiar	53
V.IV.IV.- (Auto) Marginación	54
V.IV.V.- Abuso de poder	56
V.IV.VI.- Vicaría	58
V.V.- Caracterización activa	61
V.V.I.- Movimientos de cámara tradicionales	62
V.V.II.- Cámara que respira	64
V.VI.- Descripción del movimiento de la imagen (zoom in o zoom out).....	65

V.VI.I.- Aire libre.....	65
V.VI.II.- Connotación jurídica	66
V.VI.III.- Espacio familiar	66
V.VI.IV.- (Auto) Marginación	67
V.VI.V.- Abuso de poder	68
V.VI.VI.- Vicaría	69
V.VII.- Ángulo o posición de la cámara	70
V.VII.I.- Connotación jurídica	70
V.VII.II.- Aire libre	72
V.VII.III.- Espacio familiar.....	74
V.VII.IV.- (Auto) Marginación.....	75
V.VII.V.- Abuso de poder.....	77
V.VII.VI.- Vicaría	80
V.VIII.- Información brindada por las imágenes dentro de la escena	81
V.VIII.I.- Connotación jurídica y Espacio familiar	81
V.VIII.II.- Aire libre.....	82
V.VIII.III.- (Auto) Marginación.....	82
V.VIII.IV.- Abuso de poder	83
V.VIII.V.- Vicaría	83
V.IX.- Iluminación	84
V.IX.I.- Espacio Familiar	84
V.IX.II.- (Auto) Marginación.....	85
V.IX.III.- Abuso de poder	86
V.IX.IV.- Vicaría	87
V.IX.V.- Connotación jurídica	88
V.IX.VI.- Aire libre.....	89
V.X.- Voces	90

V.X.I.- Espacio Familiar	90
V.X.II.- (Auto) Marginación	93
V.X.III.- Abuso de poder	96
V.X.IV.- Vicaría.....	98
V.X.V.- Connotación jurídica	102
V.X.VI.- Aire libre	103
V.XI.- Matices y variaciones de la entonación utilizada	106
V.XI.I.- Espacio familiar.....	106
V.XI.II.- (Auto) Marginación.....	106
V.XI.III.- Abuso de poder	107
V.XI.IV.- Vicaría	107
V.XI.V.- Connotación jurídica.....	107
V.XI.VI.- Aire libre.....	108
V.XII.- Sonidos.....	109
V.XII.I.- Espacio familiar	109
V.XII.II.- (Auto) Marginación	109
V.XII.III.- Abuso de poder.....	109
V.XII.IV.- Vicaría	110
V.XII.V.- Connotación jurídica.....	110
V.XII.VI.- Aire libre	111
V.XIII.- Ruidos.....	111
V.XIII.I.- Espacio familiar	111
V.XIII.II.- (Auto) Marginación	112
V.XIII.III.- Abuso de poder	112
V.XIII.IV.- Vicaría.....	112
V.XIII.V.- Aire libre	112
V.XIII.VI.- Connotación jurídica.....	112

V. XIV.- Música	112
V.XIV.I.- Espacio familiar	112
V.XIV.II.- (Auto) Marginación.....	113
V.XIV.III.- Abuso de poder	113
V.XIII.IV.- Vicaría.....	113
V.XIV.V.- Connotación jurídica	114
V.XIV.VI.- Aire libre.....	114
VI.- ANÁLISIS MODELO ACTANCIAL	116
VI.I.- Vicaría	119
VI.I.I.- Sujeto-Objeto	119
VI.I.II.- Ayudante.....	120
VI.I.III.- Oponente	121
VI.I.IV.- Destinador	122
VI.I.V.- Destinatario.....	122
VI.II.- Régimen	124
VI.II.I.- Sujeto-Objeto.....	124
VI.II.II.- Ayudante	125
VI.II.III.- Oponente	126
VI.II.IV.- Destinador-Destinario	127
VII. CONTEXTO E INMUNIZACIÓN	128
VII.I.- Dominio	129
VII.II.- Participantes (Globales/locales)	131
VII.II.I.- Rol comunicativo	132
VII.II.II.- Rol interactivo.....	133
VII.II.III.- Rol social/político.....	135
VII.III.- Acciones (Globales/locales)	137
VII.IV.- Escenario (tiempo y lugar)	141

VIII.- CONCLUSIONES	144
IX.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158
X.- ANEXOS	168

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tipos de violencia y sus impactos en las necesidades humanas	9
Tabla 2. Muestra de los capítulos analizados	21
Tabla 3. Transcripción del plano conductual de los personajes en las escenas.....	25
Tabla 4. Transcripción del plano visual de las escenas	26
Tabla 5. Transcripción del plano verbal de las escenas.....	27
Tabla 6. Modelo contextual.....	30
Tabla 7. Relación entre actantes según el eje de pertenencia.....	116
Tabla 8. Categorías contextuales y reconstrucción a partir del paradigma inmunitario	128

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1. Triángulo de la violencia de Johan Galtung	9
---	---

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Proceso de investigación con enfoque cualitativo.....	19
Imagen 2. Modelo actancial.....	29
Imagen 3. Esquema de personajes y relaciones en Los archivos del Cardenal.....	32
Imagen 4. E27C5T2.....	33
Imagen 5. E12C9T2.....	35
Imagen 6. E11C5T1.....	35
Imagen 7. Modelo actancial y sus relaciones según los ejes de deseo, poder y saber..	118
Imagen 8. Modelo actancial basado en la Vicaría como sujeto.....	119
Imagen 9. Modelo actancial basado en el régimen de Pinochet cómo sujeto	124

ÍNDICE DE CONJUNTOS DE IMÁGENES

Conjunto de imágenes 1. E17C5T2 y E28C7T2	34
Conjunto de imágenes 2. E10C1T1 y E51C5T1	36
Conjunto de imágenes 3. E7C2T2, E49C2T2 y E10C7T2.....	37
Conjunto de imágenes 4. E19C4T1, E33C5T1 y E9C9T2.....	38
Conjunto de imágenes 5. E20C9T2 y E10C7T2	40
Conjunto de imágenes 6. E11C12T2.....	40
Conjunto de imágenes 7. E17C5T2 y E28C7T2	41
Conjunto de imágenes 8. E27C5T2 y E29C5T2	42
Conjunto de imágenes 9. E10C4T1, E10C5T1 y E11C5T1.....	43
Conjunto de imágenes 10. E2C12T1, E10C12T1 y E29C12T1.....	45
Conjunto de imágenes 11. Fotogramas de plano medio, E17C5T2 y E19C7T2.....	48
Conjunto de imágenes 12. Fotogramas de plano general, E28C7T2.....	48
Conjunto de imágenes 13. Fotogramas de primer plano, E8C4T1.....	49
Conjunto de imágenes 14. Fotogramas de primer plano, E51C5T1.....	50
Conjunto de imágenes 15. Fotogramas de plano detalle, E9C1T1, E10C1T1 y E8C4T1	51
Conjunto de imágenes 16. Fotogramas de plano general, E51C5T1, E10C12T1 y E24C12T1.....	52
Conjunto de imágenes 17. Fotogramas de plano medio, E10C5T1 y E11C5T1.....	53
Conjunto de imágenes 18. Fotogramas de primer plano, E10C4T1, E19C8T1 y E11C5T1	54
Conjunto de imágenes 19. Fotogramas de primerísimo primer plano, plano medio y primer plano, E19C4T1, E9C9T2 y E31C9T2.....	55
Conjunto de imágenes 20. Fotogramas de plano medio, E50C2T2 y E20C9T2.....	56
Conjunto de imágenes 21. Fotogramas de primer plano, E20C8T1 y E11C12T2.....	57
Conjunto de imágenes 22. Fotogramas de primerísimo primer plano, E11C12T2.....	57
Conjunto de imágenes 23. Fotogramas de primer plano, E5C1T1, E42C4T1 y E40C8T1	59
Conjunto de imágenes 24. Fotogramas de primer plano, E42C4T1.....	59
Conjunto de imágenes 25. Fotogramas de plano detalle, E5C1T1, E21C1T1, E30C8T1 y E40C8T1.....	60
Conjunto de imágenes 26. Fotogramas de plano medio, E29C5T2 y E27C5T2.....	61

Conjunto de imágenes 27. E9C1T1 y E24C12T1	65
Conjunto de imágenes 28. E10C5T1, E11C5T1 y E19C8T1	67
Conjunto de imágenes 29. E19C4T1 y E33C5T1	68
Conjunto de imágenes 30. E20C8T1	68
Conjunto de imágenes 31. E5C1T1, E21C1T1 y E30C8T1	69
Conjunto de imágenes 32. Fotogramas de ángulo frontal y contrapicado leve, E17C5T2	71
Conjunto de imágenes 33. Fotogramas de ángulo frontal, E28C7T2 y E19C7T2	72
Conjunto de imágenes 34. Fotogramas de ángulo frontal, E10C1T1, E8C4T1 y E51C5T1	73
Conjunto de imágenes 35. Fotogramas de ángulo contrapicado, E10C12T1 y E24C12T1	74
Conjunto de imágenes 36. Fotogramas de ángulo frontal, E10C5T1 y E11C5T1	74
Conjunto de imágenes 37. Fotogramas de ángulo contrapicado y frontal, E19C4T1	75
Conjunto de imágenes 38. Fotogramas de ángulo picado leve, E33C5T1	76
Conjunto de imágenes 39. Fotogramas de ángulo frontal, E9C9T2.....	77
Conjunto de imágenes 40. Fotogramas de ángulo contrapicado, E31C9T2.....	77
Conjunto de imágenes 41. Fotogramas de ángulo frontal, E7C2T2, E49C2T2 y E50C2T2	78
Conjunto de imágenes 42. Fotogramas de ángulo contrapicado, E24C5T2, E11C12T2 y E10C7T2.....	79
Conjunto de imágenes 43. Fotogramas de ángulo picado, E30C11T2, E1C12T2 y E11C12T2.....	80
Conjunto de imágenes 44. Fotogramas de ángulo frontal, E30C8T1, E27C5T2 y E29C5T2.....	80
Conjunto de imágenes 45. Fotogramas de ángulo frontal a Carlos y Pastene, E40C8T1	81

RESUMEN

En 2013 se cumplieron 40 años del golpe de Estado, y a modo de conmemoración por lo ocurrido, surgieron series ficcionales como *Los archivos del Cardenal* que retrataron lo ocurrido durante los diecisiete años de dictadura. En esta serie se observaron distintas formas de violencia que tuvo la dictadura al momento de enfrentar y doblegar a quienes estaban en contra. Sin embargo, el objeto de estudio gravitó, principalmente, sobre la violencia estructural, la cual se relaciona con la estructura de las instituciones sociales y culturales, generando una privación de las necesidades básicas de cada persona (Galtung, 2003). Ante esto, el trabajo en cuestión se propuso analizar la representación de la violencia estructural ocurrida en dictadura, en la ficción televisiva *Los archivos del Cardenal* emitida entre 2011 y 2014¹.

Dado que es un tipo de violencia difícil de observar de manera inmediata, fue necesario pasar antes por los otros dos tipos de violencia descritos por Galtung (directa y cultural). En consecuencia, se desarrolló una metodología cualitativa que, en primer lugar, agrupó las escenas según contexto bajo el cual se desarrollan los hechos y en donde los personajes están inmersos y le dan sentido a sus acciones y discursos. Esto dio paso a seis contextos específicos: 1) Connotación jurídica; 2) Aire libre; 3) (Auto) Marginación; 4) Abuso de poder; 5) Vicaría; y 6) Espacio familiar. Luego, utilizando el modelo actancial de Greimas (1987), se estudió la relación entre los actantes principales al interior de la serie, a partir de las categorías que el propio autor propone (destinador, sujeto, destinatario, ayudante, objeto y oponente). En tercer lugar, se realizó la construcción del contexto socio-político de la serie tomando en consideración la lógica del paradigma inmunitario desarrollado por Roberto Esposito (2005; 2006; 2009) y las categorías del modelo contextual propuesto por van Dijk: dominio, participantes globales (identificación), participantes locales (roles), acciones globales, acciones locales y escenario (tiempo y lugar) (1980; 2001a; 2001b).

Finalmente, se demostró que la fragmentación de la sociedad representada en la serie se hizo evidente a partir de las distintas acciones realizadas por las instituciones que trabajaban o apoyaban al régimen dictatorial de Pinochet, las cuales funcionaban bajo la lógica de la inmunización. También se exponen las distintas relaciones de poder, su

¹ Tesis adscrita al proyecto Fondecyt regular N°1160050 “Imágenes de la memoria: lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile”, del que es investigadora responsable Lorena Antezana Barrios.

capacidad para establecer un sentido común que relativice la vida y el actuar sobre ella y la constitución de un orden socio-político a partir de la violencia.

I.- FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile llevaron a cabo el Golpe de Estado que, por un lado, acabó con el gobierno del Presidente Salvador Allende y, por otra parte, dio paso a una dictadura durante los próximos diecisiete años, en donde la violencia se convirtió en un eslabón difícil de sobrellevar y que impidió la restauración de las tradiciones democráticas del país (Smith, 2004).

Este período se caracterizó por la violencia que se vivía a todas horas y en distintas partes del país. Tortura, asesinato y desaparición son tres de los sucesos que mejor representan ese periodo, esa confrontación política, en donde miles de ciudadanos y ciudadanas que se oponían al régimen fueron reprimidas y violentadas, tanto física como psicológicamente, por un gobierno que mantenía el orden del país mediante el terror. De esta manera, cualquier acto de movilización contraria al régimen era anulado (Moulian, 1995).

Recordar estos hechos, mantener en la conciencia de un país las atrocidades acaecidas, son maneras de perpetuar una época oscura para la sociedad. Sin embargo, al mismo tiempo, es una forma de hacer y construir socialmente un relato, una narración con respecto a lo ocurrido (Lechner y Güell, 1998). De esta manera, la memoria y el olvido se transforman en una dialéctica esencial de un país, en la lucha por el sentido de su pasado y de la construcción de una sociedad a futuro que se niega a “esconder aquello que odia de sí misma, y menos olvidar y enterrar esos hechos traumáticos que la marcaron” (Baradit, 2016, p. 9).

La construcción de dicha memoria se logra a partir de la representación, de hacer nuevamente presente algo que se tenía o creía olvidado (Ankersmit, 2006), de traer a escena distintas experiencias, rutinas y sensaciones (Feierstein, 2011), las cuales dan paso a la construcción de sentido (Castells, 1999) y de pertenencia a una comunidad (McQuial, 1998, citado en Vergara, 2006), es decir, devienen identidad cultural.

Es aquí donde la televisión emerge como un actor importante dentro del proceso de representación de la memoria, ya que es vista como el medio de comunicación predilecto (Antezana, Espinoza e Ibáñez, citado en Antezana y Cabalín, 2016) debido a su capacidad de hacer partícipe al espectador y de reflejar roles y conductas de los contextos socio-

históricos (Marín, 2010; Wolton, 2000, citado en Vega, 2010). Dicha representación de situaciones y contextos específicos de la historia son entendidos como “escenarios de memoria” (Feld, 2004, p. 73), donde el uso de estereotipos y de un lenguaje más simple (Antezana y Cabalin, 2016) permite la creación de una estructura dramática en donde se caracterizan y evidencian simbólicamente las historias en base a los personajes, las acciones y los conflictos acaecidos (Galán, 2007).

Así pues, la televisión se convierte en el canal a través del cual se hace posible la representación. Por consiguiente, este medio de comunicación y sus formatos forman parte esencial de cómo se recuerda, cómo se construye y cómo se reconstruye la historia de un país, en este caso, Chile.

En 2013 se cumplieron 40 años del golpe de Estado, y a modo de conmemoración por lo ocurrido “nuevos formatos y nuevas propuestas narrativas provenientes de la ficción, cuyo eje temático central fue la dictadura, se ofrecieron a los telespectadores con gran éxito de audiencia” (Antezana, 2015, p. 11). Entre estos nuevos formatos estaba *Los archivos del Cardenal*, como propuesta por parte de TVN. Esta serie consta de dos temporadas de doce capítulos cada una y se centra en el trabajo realizado por la Vicaría de la Solidaridad durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. En ella, se retrata a un grupo de profesionales que se dedican a brindar apoyo y ayuda a las familias de los detenidos por el régimen.

En *Los archivos del Cardenal* se pueden observar distintas formas de violencia que tuvo la dictadura al momento de enfrentar y doblegar a quienes estaban en contra. En lo que atañe a este tópico, “es uno de los temas más debatidos de los últimos 50 años en materia de medios de comunicación” (Núñez y Otero, 2009, p. 119). Por consiguiente, esta investigación permitirá entender cómo la televisión y, en especial la serie *Los archivos del Cardenal*, se convierten en una de las tantas condiciones de posibilidad de la representación de la violencia acaecida durante la dictadura.

A su vez, se evidenciará la complejidad existente tras la definición del concepto de violencia (Hernández, 2002), y se pondrá de manifiesto la idea de que la violencia, o lo violento, no sólo es algo físico, y no siempre tiene que ver con la fuerza del actor en cuestión (Garver, 1968, citado en Leyton y Toledo, 2012), sino que también tiene relación con la cultura, con la estructura social de un país, y en cómo se piensa una sociedad.

Además, esta tesis observará cómo la manifestación de la violencia en la ficción *Los archivos del Cardenal* es reconocida como una situación o un contexto social que permite la “privación de necesidades” (Galtung, 2003, p. 13) a ciertos grupos de la sociedad. Es decir, el objeto de estudio gravitará, principalmente, sobre la violencia estructural, la cual es entendida como “una forma más insidiosa e indirecta que la manifestación física y psicológica de la violencia, pues está integrada a la estructura de las instituciones sociales y culturales, negando a menudo a las personas sus derechos humanos básicos” (Rennie, 1999, citado en Leyton y Toledo, 2012, p. 47). O sea, la violencia estructural gatilla consecuencias o efectos con respecto a las necesidades básicas de las personas, las cuales están ligadas a los derechos humanos de las mismas.

Sin embargo, al ser un tipo de violencia difícil de observar de manera inmediata, es necesario pasar antes por los otros dos tipos de violencia descritos por Galtung, la violencia directa y la violencia cultural. La primera de ellas será entendida como aquella acción destructiva contra un grupo de personas, ya sea mediante golpes o insultos (Galtung, 2003); la segunda (violencia cultural) será entendida como “cualquier aspecto de una cultura susceptible de ser utilizado para legitimar la violencia directa o estructural” (Galtung, 2003, p. 6).

Por otra parte, las investigaciones sobre violencia en el campo de las comunicaciones, particularmente las referidas a la televisión, siguen siendo un tema recurrente a pesar de todos los estudios que se han desarrollado a lo largo del tiempo. Esto se puede observar con la variedad de trabajos que se han realizado desde fines de los setenta hasta fines de la primera década de los 2000 (Fernández, Domínguez, Revilla y Almagro, 2008, p. 86).

Siguiendo a Bermejo (2010), y tomando en consideración la amplia gama de trabajos realizados, es importante señalar que hay variados estudios que indican que la violencia expuesta en televisión puede influir, mas no totalmente, en el “comportamiento agresivo del telespectador (Duhs y Gunton, 1988; Dubow y Miller, 1996; Crowell, Evans y O’Donnell, 1987; Wiegman, Kuttschreuter y Baarda, 1986; Comstock, 1986; Geen, 1994; Hughes y Hasbrouck, 1996; Huesmann y Miller, 1994)” (p. 9).

Como se puede observar, la violencia en la ficción televisiva ha sido frecuentemente abordada desde la recepción de los espectadores. Sin embargo, no se ha estudiado el concepto de violencia estructural y sólo se ha puesto énfasis en la violencia directa y cultural.

A causa de la variedad de relatos o formatos que puede generar la televisión, la violencia puede tomar una “multiplicidad de formas estéticas que varía en función de la intencionalidad de la puesta en escena: desde la exhibición pormenorizada del sufrimiento hasta la hipervisibilidad del plano general amateur y su imperfecta realidad. (Hernández, 2015, p. 1). Por consiguiente, “(...) la emisión de violencia en televisión es fruto de una selección que enfatiza” (Fernández, Domínguez, Revilla y Anagnostou, 2004) ciertos tipos de violencia por sobre otros.

A raíz de lo expuesto anteriormente, surge la siguiente interrogante, ¿Cómo se representa la violencia estructural ocurrida en dictadura, en la ficción televisiva *Los archivos del cardenal* emitida por TVN entre 2011 y 2014?

II.- HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

La violencia estructural se representa a través de un contexto de fragmentación social con respecto a las necesidades básicas, como resultado de la violencia directa y cultural que evidencia la serie.

II.I. Objetivos:

General

Analizar la representación de la violencia estructural ocurrida en dictadura, en la ficción televisiva *Los archivos del cardenal*.

Específicos

- Describir la representación de la violencia física y psicológica exhibida en la serie.
- Describir las creencias de la sociedad chilena que evidencia la serie con respecto a los distintos hechos ocurridos durante ese período y a la violación de los Derechos Humanos.
- Describir el rol de las Fuerzas Armadas, Carabineros, el poder judicial y los medios de comunicación.
- Analizar el contexto social de la serie de acuerdo a las categorías propuestas por van Dijk (1980, 2001a, 2001b).
- Analizar la división de la sociedad con respecto a las necesidades básicas descritas por Galtung (2003) en base al paradigma inmunitario de Esposito (2005, 2006, 2009).

III.- MARCO TEÓRICO

Para efectos de esta investigación, en este apartado se revisarán los conceptos claves que permitirán dar forma al análisis que se llevará a cabo en relación a la serie *Los archivos del Cardenal*. Los conceptos que se utilizarán son: violencia; violencia directa, cultural y estructural; biopolítica, paradigma inmunitario o inmunización; representación, televisión, serie (de drama); y memoria.

III.1.- Violencia

En la antigua Grecia existía un resaltado tratamiento sobre la violencia (Han, 2016). Uno de los textos más importantes fue el discurso fúnebre de Pericles, donde se narra la guerra del Peloponeso que tuvo en litigio durante veintisiete años a espartanos y atenienses. Este discurso permitió transformar la violencia allí ocurrida, en un aspecto cultural que dio paso a la construcción cívica de la polis (Rodríguez, 1998). Es decir, se realizó una valorización positiva con respecto a la violencia, donde esta era justificada en pos del progreso y del establecimiento de la democracia (Tucídides, 1986).

Siglos más tarde, Hobbes (1980) señalaba que el hombre se encontraba en un estado de guerra de todos contra todos y que para poder eliminar esa violencia que era natural, intrínseca en el ser humano, era necesario generar un pacto, un contrato social. Este contrato se remitía a un intercambio de libertad por seguridad, en donde los individuos le conferían el poder al Leviatán. Es ahí donde se puede observar que la violencia pasa de estar deambulando, fluyendo, a estar topologizada al interior del Estado. Por lo tanto, la violencia no cesa su existencia, solo cambia de perímetro. Ante esto, Weber (2002) señala que “(...) el Estado es aquella comunidad humana que en el interior de un determinado territorio (...) reclama para sí (con éxito) el monopolio de la coacción física legítima” (p. 1057). Esto quiere decir que el Estado tiene el poder y el control de una violencia organizada, dicho de otro modo, de una violencia que es legal, y que está buscando evitar la violencia ilegal al interior de la sociedad (Elias, 1981).

Al hablar de violencia legal e ilegal, se comienza a problematizar ya no sobre el concepto mismo de violencia, o sobre sus consecuencias, sino que sobre la eticidad que puede llegar a tener esta (Benjamin, 1991). Este carácter ético que parece tener la violencia radica en la distinción justo-injusto. En otras palabras, la “fundación de derecho equivale a fundación de poder y es, por ende, un acto de manifestación inmediata de la violencia” (Benjamin, 1991, p. 17).

Sin embargo, ante la idea del poder y su concomitancia con el derecho, Foucault señala que es esencial pensar el poder desde “(...) fuera del campo delimitado por la soberanía jurídica y la institución estatal. Hay que estudiarlo, en cambio, a partir de las técnicas y tácticas de la dominación”² (Foucault, s.f., p. 35). Ante esto, se hace explícito el giro que hace el pensador francés respecto a cómo se venía entendiendo el poder, y en donde él lo concibe no como una superestructura estable o inmutable, sino como algo en movimiento, en construcción, en donde las relaciones y los mecanismos de poder “desempeñan, allí en donde actúan, un papel directamente productor” (Foucault, 2007, p. 114). Es decir, el poder no es algo estático, no es algún espacio, lugar o institución donde podamos identificarlo fácilmente. El poder es, más bien, un acto inmanente de la impermanencia y la producción. Es algo que se encuentra en constante flujo y que permite crear y desarrollar discursos, instituciones, prácticas relacionales y, por ende, realidades (Toscano, 2016). En palabras de Foucault, el poder “es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (Foucault, 1998, p. 113). Sin embargo, ¿Cómo se relaciona esta noción de poder con la problemática de la violencia? Pues bien, atendiendo a esta idea del poder como una relación, como algo que se ejerce y no se detenta, se puede entender que el concepto de violencia, o la idea de lo violento, es resultado de una construcción social, de una relación de fuerzas supeditadas a una relación aún mayor, la de poderes ejercidos (Carabajal, 2010). De esta manera, la violencia es “la constitución histórica de un sujeto de conocimiento a través de un conjunto de estrategias que forman parte de prácticas sociales” (Foucault, 2007, citado en Carabajal, 2010, pp. 74-75).

Robusteciendo lo dicho anteriormente, se puede señalar que la violencia desde la teoría foucaultiana, “es como un dispositivo cuya función principal es limitar el potencial accionar de los sujetos y determinarlo” (Guglielmi, 2014, p. 57).

Los distintos estudios que desarrollaron este concepto aportaron en su adjetivación, en su caracterización. Pero, a su vez, produjeron su precarización con respecto a la violencia vista como un todo. Es decir, se ha apuntado a tratarla como algo aislado (Sánchez, 1998), como algo que se da sólo en ciertos aspectos y que no pareciera tener relación con otras situaciones o hechos de la sociedad.

² Cursiva es original del texto.

A raíz de lo anterior, es que este trabajo pretende contar con una definición de violencia que permita observar sus manifestaciones desde distintos ángulos, desde una visión más amplia. Por lo mismo, es que concebir la violencia desde una noción foucaultiana, permite pensar que esta se da en base a relaciones de poder, en donde existen dominadores y dominados. Dichas relaciones de poder generan una asimetría con respecto a quien ejerce la violencia y a quien la recibe. De esta manera, habrá ciertas vidas que valdrán la pena ser lloradas y otras que quedarán expuestas a la precariedad, a la vulnerabilidad y que, simplemente, pasarán desapercibidas (Butler, 2010).

Ante esto, podemos decir que la violencia atenta más allá de lo que se ve, atenta contra la vida como un todo. Por lo mismo, es que para este trabajo la violencia será entendida como la “privación de necesidades” (Galtung, 2003, p. 13). Las necesidades a las cuales hace referencia pueden ser ordenadas en cuatro categorías: “*necesidad de supervivencia* (negación: muerte, mortalidad); *necesidad de bienestar* (negación: sufrimiento, falta de salud); *identidad, necesidad de representación* (negación: alienación); y *necesidad de libertad* (negación: represión)”³ (Galtung, 2003, p. 9). Es decir, la violencia es un hecho o situación que rebaja el nivel de satisfacción de las personas con respecto a sus necesidades básicas que permiten el desarrollo de una mejor calidad de vida.

De esta manera, se puede observar que la violencia posee un estatuto que se despliega desde lo estético, desde la estética misma de la política, dando paso a la desigualdad, en donde se define lo común y lo exclusivo. Así, la sociedad y la vida de las personas queda definida y distribuida de manera jerárquica (Rancière, 2006; 2009).

III.I.I.- Triángulo de la violencia de Johan Galtung

El estudio que desarrolla Galtung sobre estas necesidades, se lleva a cabo en una triple dimensión que ofrece con respecto a la manifestación de la violencia y su impacto (ver tabla 1): violencia directa (agresiones físicas, verbales o psicológicas sobre una persona o un grupo de personas); violencia estructural (marginación o fragmentación de la sociedad a raíz de la estructura del sistema social); y violencia cultural (aspectos de una cultura que legitima los otros dos tipos de violencia) (Galtung, 2003).

³ Cursiva es original del texto.

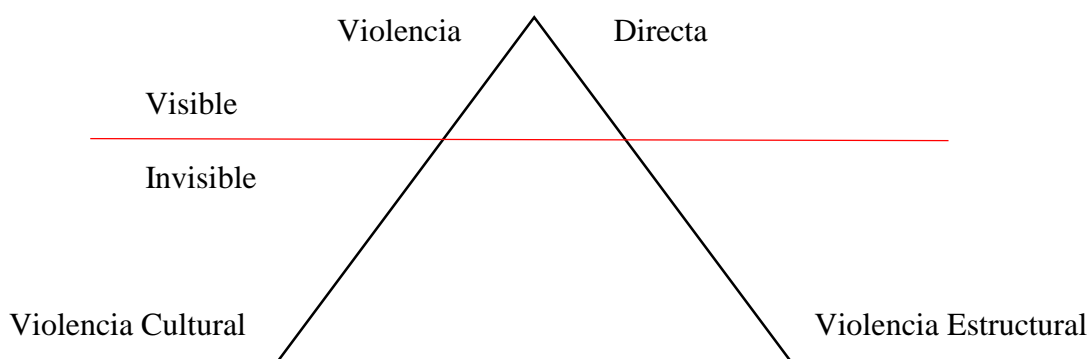
Tabla 1. Tipos de violencia y sus impactos en las necesidades humanas

	Necesidad de supervivencia	Necesidad de bienestar	Necesidades identitarias	Necesidades de libertad
Violencia Directa	Muerte	Mutilaciones, acoso, sanciones, miseria.	Desocialización, resocialización, ciudadanía de segunda.	Represión, detención, expulsión
Violencia Estructural	Explotación A (matar de hambre)	Explotación B (mantener a la población en situación de permanente debilidad)	Penetración, segmentación.	Marginación. Fragmentación.
Violencia Cultural	Relativismo	Conformismo	Alienación, Etnocentrismo	Desinformación, Analfabetismo.

Fuente: Calderón (2009).

A partir de la relación *tipo de violencia-necesidades básicas*, el autor propone el *triángulo de la violencia* (ver esquema 1) a modo de ilustración de la fenomenología de la violencia. De esta manera, se pueden categorizar con mayor facilidad los hechos, actos o situaciones a estudiar (Hernández, 2015).

Esquema 1. Triángulo de la violencia de Johan Galtung



Fuente: Galtung, 2003, en Hernández, 2015.

Es importante mencionar las definiciones del triángulo de la violencia en las cuales este trabajo se apoyará. En el caso de la violencia directa, será entendida como toda aquella acción destructiva, física y/o psicológica, contra las personas, las colectividades o la

naturaleza, que afecta a las necesidades de supervivencia, bienestar, identidad y libertad. Algunas de sus consecuencias pueden ser la muerte, tortura, represión, acoso, desesperanza, frustración, apatía (Galtung, 1981, citado en Leyton y Toledo, 2012; Galtung, 2003). Por otra parte, la violencia cultural será definida como “aquellos aspectos de la cultura, el ámbito simbólico de nuestra existencia (...) que puede utilizarse para justificar o legitimar violencia directa o estructural” (Galtung, 2003, p. 7).

La violencia estructural es la menos desarrollada en los estudios⁴. Eso deja en evidencia la ambigüedad de las pocas definiciones con las que se trabaja. A raíz de aquello, es que en este estudio se propondrá una definición de violencia estructural que permitirá esclarecer a que hace referencia dicha tipología. Dicho esto, la violencia estructural será entendida como:

“(...) algo inherente al modo de gobernar los sistemas sociales, en donde se produce un reparto fragmentado y/o desigual entre las partes o grupos de una sociedad con respecto a las necesidades básicas (necesidad de supervivencia, necesidad de bienestar, necesidad de representación y necesidad de libertad), al poder, a lo común y al acceso y uso de los recursos, y en donde una, o algunas de esas partes se ve favorecida por sobre la(s) otra(s)” (Calderón, 2009; Galtung, 1981; Galtung, 2003; La Parra y Tortosa, 2003; Rancière, 2009).

III.II.- Biopolítica

No fue hasta Michel Foucault que el concepto de biopolítica comenzó a ser tratado en las ciencias sociales como una herramienta de análisis o un dispositivo hermenéutico para “leer desde ahí o a partir de ahí la realidad social” (Rojas Lasch, 2010, p. 51).

En el capítulo “Derecho de muerte y poder sobre la vida” de la *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, Foucault identifica una nueva forma de poder que se diferencia del

⁴ La mayoría de la literatura revisada con respecto a la violencia estructural versa sobre cuatro ejes: educación (Fernández, 1995; Catto, 2012; Williams, 2013; Cano y Estrada, 2015; Vázquez, Díaz y Pérez, 2015), género (Bustamante, s.f.; Mazurana y McKay, 2001; Magallón, 2005; Confortini, 2006; González, 2015), migración (Arzate y Vizcarra, 2007; Donini, Sharma y Aryal, 2013; Willers, 2016) y salud (Farmer, Nizeye, Stulac y Keshavjee, 2006; Massé, 2007; Lane et al., 2008; Peña, 2011). Por otra parte, es importante destacar que hay trabajos que si bien no se ocupan explícitamente de la violencia estructural, si pueden ser catalogados como trabajos pertenecientes o enmarcados en dicha tipología. Algunos de estos trabajos son: *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* (2006) y *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010) de Judith Butler; *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2009) de Slavoj Žižek; *¿Qué es un campo?* (1998) y *HOMO SACER. El poder soberano y la nuda vida* (1998) de Giorgio Agamben.

poder soberano, a saber, el *biopoder*. Este posee dos maneras de ser dispuesto, mediante la *anatomopolítica del cuerpo humano*, la cual se refiere al disciplinamiento del cuerpo, entendido este último como una máquina; y mediante la *biopolítica de la población*, la cual se refiere al control y a las intervenciones que se realizan para controlar a la misma, entendida como cuerpo-especie (Foucault, 2007). Deteniéndonos en esta última forma, podríamos decir que la biopolítica, o bien, los dispositivos o técnicas biopolíticas son “estrategias específicas y concretas de control y resistencia que se llevan a cabo dentro del campo del biopoder” (Mayrhofer y Cuevas, 2010, p. 87).

Ahora bien, es importante destacar que si bien la noción de biopolítica desarrollada por Foucault tuvo su primera aparición en el último capítulo de la *Historia de la sexualidad*, esta no fue su única definición. Se puede establecer que dicha noción tuvo distintos sentidos, al menos tres, a lo largo de sus obras:

“En la *Historia de la sexualidad* utiliza el término biopolítica principalmente para definir un punto de inflexión en la historia del pensamiento político de Occidente que se manifiesta, a comienzos del siglo XVII, como una transformación radical del concepto tradicional de poder soberano. En sus lecciones sobre *Defender la sociedad* Foucault toma el mismo término para referirse a las tecnologías y discursos que juegan un papel central en la emergencia del racismo moderno. Por último, en sus lecciones en *Nacimiento de la biopolítica* y en *Seguridad, territorio, población*, hace uso del término para describir la forma de racionalidad política que está en juego en el tipo de gubernamentalidad liberal” (Lemm, 2010, p. 366).

Esta evolución conceptual realizada por Foucault ha denotado, implícita o explícitamente, la existencia de un concepto clave y recurrente, el de *vida*. El biopoder, en cualquiera de sus dos manifestaciones, trata este concepto como parte esencial de su desarrollo político. Sin embargo, la importancia de la *vida* y su relación con la política puede ser pensada a partir del surgimiento del concepto *gubernamentalidad*, la evolución y reformulación de lo que antes se denominaba como biopoder. Dicha relación se torna sustancial cuando se entiende que “el poder no se enfrenta a la vida para someterla, sino que se adentra dentro de los procesos de la vida para gobernarlos mejor desde su interior mismo” (Muhle, 2010, p. 398). De esta manera, se puede establecer que “la biopolítica no es sólo una política de la población, sino que tiene que ver con la vida” (Fassin, 2010, p. 29).

Asumiendo este carácter ambivalente de la biopolítica, parece ser correcto entender dicha noción no como una mera forma de normalizar la vida, sino que también como un mecanismo que permita decidir el tipo de vida que se puede vivir. Por lo tanto, estamos asumiendo que la biopolítica, tiene que ver “específicamente con las desigualdades en la vida” (Fassin, 2010, p. 29).

Esta noción de la biopolítica puede ser relacionada con lo que Galtung entiende como la violencia estructural ya que, en ambos casos, la desigualdad y fragmentación de una sociedad se conforma en base a un sistema, a un tipo de organización y administración de la vida de una población. Por lo mismo, es que en este trabajo entenderemos que la biopolítica es:

“Lo que la política hace con la vida –y las vidas- [, es decir,] no es solamente una cuestión de discursos y tecnologías, de estrategias y de tácticas. Es también una cuestión de la forma concreta en que son tratados los grupos y los individuos, bajo qué principios y en nombre de qué moral, implicando que tipo de desigualdades y no reconocimientos” (Fassin, 2010, p. 45).

Por lo tanto, la biopolítica es “un gobierno de la vida a partir de la vida misma” (Muhle, 2010, p. 399).

III.II.I.- Paradigma Inmunitario

Para entender la noción de biopolítica, hemos visto que hay dos conceptos que son claves, *política* y *vida*. Ante este último, se puede señalar que Giorgio Agamben y Antonio Negri se abocaron a estudiar la esencia de la biopolítica, para así comprender de mejor forma el carácter y el rol que tiene el término *vida*. Esta inquietud surge a raíz del poco tratamiento que el pensador francés le confirió a dicho concepto. Negri, por su parte, entiende la biopolítica como la política *de* la vida, es decir desarrolla la dinámica positiva de la vida, en donde esta funciona como modelo bajo el cual la política es dispuesta, es puesta en marcha. Por otra parte, para Agamben la biopolítica es la política *sobre* la vida, es decir, la vida es su objeto. Esta es la dinámica negativa de la vida (Muhle, 2010).

Ambas visiones dan cuenta de la ambivalencia de la biopolítica a raíz de la vaga y ambigua definición conceptual con respecto a la *vida*. Sin embargo, que Foucault no la haya definido, se debe a que él entiende el sentido trágico de esta, su devenir constante, dicho de otro modo, Foucault entiende la impermanencia de la vida (Muhle, 2010). Por

consiguiente, tanto el desarrollo biopolítico de Agamben como el de Negri estarían viendo todo desde un punto de yuxtaposición. Por el contrario, la biopolítica debiera ser entendida como una sola, es decir, como política *de* la vida y como política *sobre* la vida, es decir, debe ser comprendida como “*objeto y modelo* de funcionamiento para la biopolítica” (Muhle, 2010, p. 405)⁵.

Teniendo esto en mente, Roberto Esposito piensa la idea de la inmunización justamente para acabar con dicha ambivalencia. Da a entender que ambas visiones son correctas, y que no corresponde elegir una por sobre la otra, justamente porque esto acalla la esencia de lo que es la política y la vida misma (Esposito, 2009). Como consecuencia de aquello, logra articular la dinámica positiva y negativa de la vida en un mismo horizonte de sentido, en una idea que entiende al poder como protector de la vida, al mismo tiempo que es concebido como capaz de quitarla. Es decir, logra articular en un mismo concepto “el poder de hacer *vivir* (...) [y] de *rechazar* hacia la muerte” (Foucault, 2007, p. 167).

En este paradigma, el autor propone que “(...) la finalidad de la biopolítica no es discriminar la vida (...) sino, por el contrario, salvarla, protegerla, desarrollarla en su conjunto (...) [mediante] un instrumento ligado a ella por vía negativa” (Esposito, 2005, p. 197). Por ende, la inmunidad o el proceso de inmunización “no es únicamente la relación que vincula la vida con el poder, sino el poder de conservación de la vida” (Esposito, 2006, p. 74). Ahora bien, en este trabajo la inmunización se presenta como “la interiorización preventiva del exterior, su apropiación neutralizadora” (Esposito, 2009, p. 98). Dicho de otro modo, la inmunización es la protección del cuerpo político mediante la apropiación de la vida, es su *protección negativa* (Esposito, 2006, p. 74).

Al comprender que la inmunización es una situación particular en donde un individuo o un grupo es puesto a salvo de riesgos a los que los demás no están exentos (Esposito, 2009), se hace evidente el carácter asimétrico y desigual bajo el cual opera. Esta misma característica está presente en los conceptos de violencia estructural y biopolítica que se utilizarán en este estudio. Estos rasgos resaltan la negación de la comunidad, de la *communitas*, y significan la profundización de un error, de querer proteger la comunidad mientras se le niega. Proteger la vida, mientras se le quita a otro(s).

Ante esto, la violencia se manifiesta al interior de la comunidad como consecuencia de no comprenderla, de no entender que es *lo común*; y como secuela de los dispositivos

⁵ Cursiva es original del texto.

inmunitarios que provocan una categorización al interior de la sociedad.

III.III.- Televisión

La literatura sobre la televisión no solo versa sobre cómo nació y en qué época fue creada, sino que, principalmente, los pensadores se preguntan por el *ser* de esta, por su esencia, por su estatuto ontológico: *¿Qué es la televisión?* (Postman, 1991, citado en Aguaded, 1998).

Para responder dicha interrogante, parece importante no partir preguntando por lo que la televisión es, sino por el rol que esta cumple. Ante esto, Wolton (1995, citado en Aguaded, 1998) señala que la televisión debe ser pensada y analizada bajo el contexto en el que se encuentra, tomando en consideración los distintos cambios que la sociedad está experimentando. Por consiguiente, “entender hoy la televisión, no estriba sólo en conocer su «nuevo artefacto técnico, sino también por su influencia en la conformación del hombre y de la sociedad actual»” (Vázquez, 1967, citado en Aguaded, 1998, p. 135). De ahí, surge “la importancia de la televisión como fenómeno social (Aguaded, 1998, p. 132).

Si bien “la televisión nació con la idea de abarcar un campo nuevo en la comunicación humana, de transmitir imágenes y sonidos a distancia” (Serna, 1989, p. 29, citado en Aguaded, 1998, p. 156), con el paso del tiempo comenzó a transformarse en un objeto

“multiforme, complejo y plural, en el que [hoy en día] podemos discernir una triple dimensión: su tecnología, como dispositivo técnico de captación, transmisión y registro y almacenamiento de imágenes; su lenguaje, como conjunto significativo, como universo semántico; y finalmente, su discurso, como lenguaje inserto en un contexto social con sus tópicos y normatividad” (Pérez Tornero, 1994: 40 y ss., citado en Aguaded, 1998, p. 137).

A raíz de lo anterior, se puede señalar que la televisión es “un instrumento que dirige no sólo nuestros conocimientos del mundo, sino también nuestra percepción de las maneras de conocer” (Postman, 1991, pp. 83-84, citado en Aguaded, 1998, p. 132). Esta idea sobre la televisión deja de lado varios aspectos técnicos importantes para distinguirla de cualquier otro medio de comunicación. Sin embargo, debido a esa idea es que la televisión puede ser pensada como algo más que un artefacto técnico, puede ser entendida como una “institución social” (Iglesias, 1990, citado en Aguaded, 1998, p. 113). Es decir, en este trabajo la televisión se tomará en cuenta a raíz de “sus dimensiones políticas, éticas,

estéticas, retóricas y prácticas, que permiten ver más allá de las rigideces técnicas que comúnmente se le adjudican” (García Noblejas, 1988, p. 109, citado en Aguaded, 1998, p. 133).

A partir del sentido que tiene la televisión es que en este trabajo será entendida como una institución en donde confluyen formas culturales que luego pueden ser externalizadas como roles sociales y conductas en donde se ve reflejada la sociedad, dando paso a un *ecosistema* social y cultural (Hermosilla, 1990, citado en Aguaded, 1998; Aguaded, 1998; Wolton, 2000, citado en Vega, 2010; Hernández, 2015).

III.III.I.- Ficción televisiva

En esta tesis, *formato* será entendido como un “conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación” (Carrasco, 2010, p. 180). Ejemplos de formato son: las series, miniserias, noticieros, debates, etc. Por otra parte, *género* será definido como el “conjunto de características formales que son comunes a un amplio espectro de programas, según el cual: i) pueden ser agrupados bajo una misma categoría general un considerable número de diferentes formatos, en base a ciertas semejanzas formales; ii) pueden ser distinguidos amplios grupos de programas atendiendo a sus características formales, sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno de ellos” (Carrasco, 2010, p. 181). Algunos géneros televisivos son: comedia, drama, acción, deportivo, etc.

Dentro de este amplio espectro de formatos, en este estudio se trabajará con la *serie de drama*, la cual será entendida como una:

serie de ficción de televisión de “emisión semanal en capítulos de 45-60 minutos, destinado a su consumo por audiencias adultas en horario de *prime time*. Consta de repartos corales, susceptibles de variación, y de tramas autoconclusivas, aunque con ciertos elementos de continuidad, en las que se relatan situaciones no cómicas (acción, suspense, misterio, conflictos personales, emociones)” (Carrasco, 2010, p. 189).

En el caso de Chile, algunos de los hechos acaecidos en dictadura han quedado retratados en la televisión, y han sido representados en sus distintos géneros y formatos. Por ejemplo, las series *Ecos del desierto* (TVN), *Los 80* (Canal 13), *Los archivos del Cardenal* (TVN);

los programas *Chile: imágenes prohibidas* (CHV), *Los 1000 días* (Canal 13); y el documental *1973: el año que cambió nuestras vidas* (TVN).

En el último tiempo se han desarrollado estudios que han tomado los géneros y formatos televisivos como eje de investigación, en ellos se han tratado temas como: incremento de formatos televisivos posterior a 1990 (Chalaby, 2016), características y tipos de géneros y formatos más utilizados en la actualidad (Gordillo, 2009), los formatos vistos desde la publicidad, el marketing y los niveles de audiencia (La Pastina y Straubhaar, 2005; Matellanes, 2014), el impacto de la globalización en los formatos televisivos (Jensen, 2007). Junto a esto, las series han llamado la atención de distintas disciplinas debido a que “alimentan un horizonte de expectativas sobre el que reposa” (Escudero, 2005, p. 173) la promesa de una relación a un mundo real, ante un formato que no se identifica con lo real, sino que se refiere a lo real; y un mundo ficticio, que si bien se opone a la realidad, permite aceptar ciertos hechos que, de otra manera, no se creerían (Jost, 2005).

Aquí se puede observar cómo las series de televisión, independiente de como sean dispuestas hacia la sociedad, se transforman en vehículos de la memoria, es decir, en memorias prostéticas. Esto quiere decir que las series funcionan como dispositivos o herramientas que permiten generar empatía sobre algún acontecimiento a pesar de no haber estado ahí (Bossay, 2014). Estas series al funcionar como prótesis de la memoria, permiten establecer una correlación entre la audiencia, lo ocurrido a través del género televisivo y “los aspectos culturales y discursivos de la comunicación” (Guadarrama, 1999, p. 181). Dichos aspectos culturales y discursivos son puestos en evidencia a partir del formato televisivo utilizado en la serie. Esto se debe a que:

“El formato define el contexto de enunciación de una emisión, es el marco que produce una representación. Las modalidades de la puesta en escena, del encuadre, de la toma de palabra, las rupturas de temporalidad, los aspectos plásticos, son todos elementos que organizan el marco del discurso televisivo: los diferentes formatos determinan la discursividad de los actores sociales. Cada formato comporta una estrategia hegemónica o determinante, una utilización particular de un cierto tipo de decorado, de manipulación de la luz, del sonido, pero sobre todo produce una circulación específica de la palabra. Diálogos, turnos, testimonios, relato en “off”, cada uno de estos elementos es definido y se define por el formato y, a su vez, va a afectar directamente la recepción del espectador y sus expectativas” (Escudero, 2005, p. 174).

III.III.II.- Representación

Contemporáneamente existen dos teorías que reflexionan sobre el concepto de representación desde una visión estética: la teoría de la semejanza o de la representación como correspondencia (*resemblance*) y la teoría de la representación como sustitución (*substitution*) (Bolaños, 2011, p. 274). De acuerdo a la primera de ellas, “la representación debe asemejarse a lo que representa” (Ankersmit, 2006, p. 142), debe corresponderse con lo que se está intentando hacer presente. Por otro lado, para la teoría de la sustitución,

“la representación representa lo representado cuando puede funcionar como sustituto de lo representado. [Como muestra,] en el conocido ejemplo del caballo de juguete de Gombrich, éste es una representación de un caballo real, ya que, para el niño que juega con él, funciona como sustituto de un caballo real” (Ankersmit, 2006, p. 143).

En esta tesis se trabajará con la idea de la representación como sustitución. De esta manera, y a raíz del carácter que tienen las series de televisión para funcionar como vehículos de memoria, la serie *Los archivos del Cardenal* se puede considerar como una representación historiográfica ya que hace de nuevo presente algo. Toma los hechos del pasado y los posiciona en el presente. De esta manera se hace presente el rasgo más sustantivo de la representación, la mediación, la cual debe pensarse como “la dimensión temporal de la política” (Urbinati, 2004, citado en Abellan, 2013, p. 136) que permite la construcción de una *imagen lingüística*, la que a su vez fabrica parte de una narrativa sobre la identidad pasada de la sociedad (Bolaños, s.f.).

A raíz de esto, se considera necesario integrar el contexto como concepto clave para esta investigación. Este será entendido como una “(...) interfaz entre las estructuras de las situaciones sociales y las maneras en que los actores sociales representan mentalmente esas situaciones” (van Dijk, 2001, p. 71). Es decir, entender la injerencia que tiene el contexto en la producción y significación de los discursos para los participantes de la acción comunicativa.

III.IV.- Memoria

En lo que respecta a la memoria, entendida como “(...) la elaboración que un grupo o sociedad hace de su pasado” (Garretón, 2003, p. 217), esta ha sido un ámbito bastante desarrollado en los últimos años, principalmente después de los fuertes episodios de violencia que evidenció el mundo durante gran parte del siglo veinte (Bellelli, Leone y

Curci, 1999; Jelin, 2002; Garretón, 2003; Feierstein, 2011; Sánchez del Olmo, 2016)⁶. Esta noción permite reconstruir y recordar hechos o procesos pasados (Feierstein, 2011). Como se dijo anteriormente, la memoria genera un proceso de identidad cultural, una identidad que se conforma a raíz de los recuerdos, de las experiencias, de las sensaciones y emociones que genera lo vivido, modelando así el imaginario cultural de una sociedad (Lacalle, 2005; Feierstein, 2011).

Cada uno de los conceptos y/o factores revisados anteriormente, participan en el proceso de construcción de memoria de un país: 1) la memoria, al igual que la violencia y la violencia estructural, es construida en base a las relaciones de poder que subyacen y que funcionan como soporte; 2) además, constituye a los sujetos de una sociedad y da paso a la identidad cultural; 3) no es algo meramente racional, está conformada por emociones y factores estéticos; 4) las series de televisión se transforman en un dispositivo para crear memoria, acercando estos hechos a la sociedad.

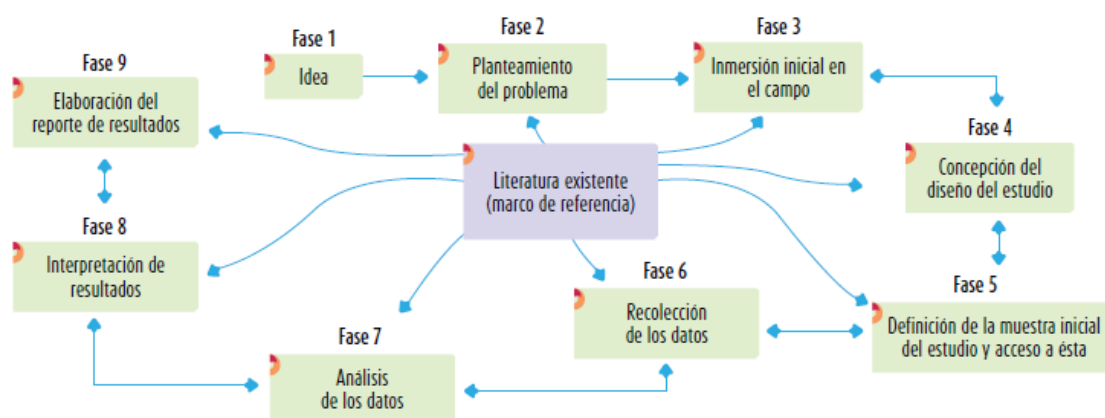
⁶ En la última década, los estudios sobre la memoria han desarrollado temáticas basadas en lo ocurrido durante la dictadura y las heridas que esta dejó. Concerniente a lo ocurrido, los estudios realizados se han concentrado en torno a dos ejes: a) los aspectos socio-políticos que conlleva el proceso de construcción de memoria de una sociedad (Manzi, Ruiz, Krause, Meneses, Haye y Kronmüller, 2004; Bianchini, 2006; Bianchini, 2007; Solís, 2012; Sepúlveda, 2014); y b) los aspectos espacio-culturales, es decir, como y donde ha sido tratado el tema (Waldman, 2009; Bustamante, 2014; Sánchez del Olmo, 2016; Wolff, 2016).

IV. METODOLOGIA

Esta investigación se desarrolló desde un enfoque cualitativo con respecto al visionado de la serie *Los Archivos del Cardenal*. Este enfoque puede ser entendido como un conjunto de prácticas hermenéuticas que transforman y convierten al mundo en representaciones, como resultado de observaciones y documentaciones que buscan darle sentido o significado a las acciones de los miembros de la sociedad y al devenir de sus instituciones (Hernández Sampieri, Fernández, y Baptista, 2014). Es por esto que se le considera *naturalista e interpretativo*, ya que, por una parte, estudia los fenómenos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales, y por otra, intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen (Hernández Sampieri, Fernández, y Baptista, 2014). De esta manera, el interés subyacente de este enfoque radica en la comprensión y significación, y no en la mera explicación causal de los factores y fenómenos estudiados (Monje, 2011).

Este tipo de investigaciones, “se basan más en una lógica y proceso inductivo (...), [en donde] la indagación es más flexible y se mueve entre las respuestas y el desarrollo de la teoría” (Imagen 1) (Hernández Sampieri, Fernández, y Baptista, 2014, pp. 8-9).

Imagen 1. Proceso de investigación con enfoque cualitativo⁷



Fuente: Hernández Sampieri, Fernández y Baptista, 2014.

Ahora bien, independiente del enfoque o metodología que se utilice, las ciencias sociales en general se interesan por “captar la realidad social” (Bonilla y Rodríguez, 1997, citado

⁷ Si bien “hay una revisión inicial de la literatura, ésta puede complementarse en cualquier etapa del estudio y apoyar desde el planteamiento del problema hasta la elaboración del reporte de resultados. (...) Además, a veces es necesario regresar a etapas previas. Por ello, las flechas de las fases que van de la inmersión inicial en el campo hasta el reporte de resultados se visualizan en dos sentidos (Hernández Sampieri, Fernández y Baptista, 2014: 8).

en Monje, 2011, p. 13), sin embargo, “ningún fenómeno pertenece de manera exclusiva a una disciplina, y ninguna disciplina puede pretender agotar por sí sola la comprensión del fenómeno” (Charaudeau, 2009, p. 3). Por consiguiente, Charaudeau (2009) sugiere desarrollar una “Inter o pluri o transdisciplinariedad en nombre de la creciente complejidad del mundo, de la explosión del conocimiento, de la pluralidad de los saberes sobre los mismos hechos sociales y de su necesaria articulación” (Charaudeau, 2009, p. 1).

Esta sugerencia es posible llevarla a cabo debido a que las distintas disciplinas consideradas dentro de las ciencias humanas y sociales comparten no sólo nociones, sino también problematizaciones, es decir, un mismo marco de cuestionamiento, de críticas, las cuales gravitan en torno a tres grandes ejes, a saber: a) problematización con respecto a la regulación social, b) problematización en torno al tema de las relaciones de fuerza entre los miembros de distintos grupos de la sociedad, c) problematización sobre la significación del mundo y sus objetos, y la construcción de conocimiento por parte de los grupos sociales (Charaudeau, 2009).

En el caso de este estudio, las disciplinas que convergen para analizar el objeto de estudio son: la antropología y los niveles de análisis del mito de Lévi-Strauss; el modelo contextual propuesto por Teun van Dijk; el modelo actancial de Greimas; el paradigma inmunitario de Esposito; la conflictología y los estudios sobre la paz de Galtung; y los estudios comunicacionales enfocados en la ficción televisiva. De esta manera, mediante “marcos de pertinencia teóricometodológica” (Charaudeau, 2009, p. 11) se podrá observar lo que cada disciplina aporta al estudio de la violencia estructural en la ficción televisiva *Los archivos del Cardenal*.

IV.I.- Universo y muestra

El universo fueron los 24 capítulos divididos en dos temporadas con los que cuenta la serie *Los archivos del Cardenal*, los cuales fueron transmitidos por TVN entre los años 2011 y 2014. La primera temporada fue emitida los días jueves y promedió 11,2 puntos de rating. La segunda temporada de la serie modificó sus días de emisión a los días domingo y, a dos capítulos del final, la temporada promediaba 6,2 puntos⁸.

⁸ Extraído el 21 de junio de 2017 del enlace: <http://www.latercera.com/noticia/entre-aplausos-y-bajo-rating-los-archivos-del-cardenal-llega-a-su-final/>

La muestra con la que se trabajó fueron 10 capítulos de la serie, 5 de cada temporada. Debido al carácter de la serie, en donde cada uno de los capítulos trata sobre un caso abordado por la Vicaría de la Solidaridad, es que los capítulos analizados fueron escogidos de manera aleatoria.

Tabla 2. Muestra de los capítulos analizados

Temporada	Nº capítulo; Nombre capítulo	Descripción⁹	Nº escenas	Duración
I ¹⁰	1; “Osario”	Un campesino encuentra unas osamentas en Isla de Maipo y hace la denuncia a la Vicaría. Carlos y el Vicario (Cristian Precht) creen que los restos pueden pertenecer a detenidos desaparecidos.	48	47:53
I	4; “Capilla”	Manuel, Laura y Fabián apoyan la toma de pobladores y pobladoras el día del plebiscito en 1980. Manuel llevaba un arma escondida y Carabineros llega a allanar el lugar porque saben que hay armas ocultas. Fabián es detenido y luego entregado a la CNI, quienes lo torturan y amenazan con matar a su madre.	42	50:04

⁹ La descripción de cada uno de los capítulos fue obtenida de la página oficial de TVN, canal que transmitió ambas temporadas entre 2011 y 2014. Para mayor información al respecto, revisar el siguiente enlace: <http://www.tvn.cl/series/losarchivosdelcardenal/capitulos/#>

¹⁰ Para conocer o profundizar en los hechos que inspiraron los capítulos de la primera temporada, revisar el siguiente enlace: <http://www.casosvicaria.cl/category/temporada-uno/>

I	5; “El otro cuerpo”	Llega la madre de Fabián a la Vicaría a pedir ayuda para recuperar el cuerpo de su hijo del Instituto Médico Legal. Lo encontraron junto a otro cuerpo en un auto calcinado. Ramón, Laura y Carlos se ponen a investigar porque no se tragan el argumento del enfrentamiento y sospechan que fue un crimen de la CNI.	53	59:12
I	8; “Compañeros de colegio”	Tras el brutal crimen de Lautaro Marín, un dirigente sindical, Mauro toca a la puerta de la casa de Laura y le dice que quiere confesar. Laura lo lleva a la Vicaría, donde deciden protegerlo.	42	52:32
I	12; “La voz de los sin voz”	Carlos es advertido que la CNI lo está buscando a él y al profesor Troncoso. Carlos Pedregal decide ir al colegio donde trabaja a avisar, pero los detienen, secuestran y luego matan. Laura y Mónica sufren la pérdida y Ramón presiona al juez para que tome el caso.	41	56:11

II ¹¹	2; “Hermanos”	Laura Pedregal está cada día más involucrada en el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, hasta el punto de participar del secuestro de un coronel del Ejército. El hecho provocó la ira de la CNI, que pretende vengarse.	53	44:30
II	5; “Supremazo”	El juez Varela consiguió que el jefe de la CNI declare en tribunales.	36	44:04
II	7; “19 mil efectivos en las calles”	La Corte de Apelaciones desestimó los alegatos hechos por el juez Varela y lo sacaron del caso de los 13 miembros del Partido Comunista detenidos desaparecidos. Esto causa que Mónica busque una salida para Laura, pensando en la seguridad de su hija.	30	41:04
II	9; “Comando 11 de Septiembre”	Ramón se ve en problemas cuando la CNI comienza una persecución contra perseguidos políticos, miembros del Partido Comunista y el FPMR	24	47:53

¹¹ Para conocer o profundizar en los hechos que inspiraron los capítulos de la segunda temporada, revisar el siguiente enlace: <http://www.casosvicaria.cl/category/temporada-dos/>

II	11/12 ¹² ; “Corpus Christi”- “Albania”	El jefe operativo de la CNI, Marcelo Alarcón, es acusado por una de las razones menos esperadas: el funcionamiento de una financiera ilegal que funcionaba dentro del Ejército.	45/27	38:43/43:00
----	---	---	-------	-------------

IV.II.- Recolección de la información

Para el proceso de recolección de datos se elaboró un trabajo de cuatro etapas. En primer lugar, se realizó una segmentación por escena de los diez capítulos escogidos aleatoriamente; en segundo lugar, se efectuó un primer visionado de los capítulos, con la finalidad de registrar los conceptos identificados en cada una de las escenas; posteriormente, se seleccionaron las escenas que mejor representan los distintos tipos de violencia directa y cultural, tomando en consideración los conceptos identificados en el punto anterior; Finalmente, se transcribió cada una de las escenas seleccionadas a partir de una ficha construida en base al trabajo realizado por Lorena Antezana (2008) en su tesis doctoral *Estrategias de proximización del noticiero chileno para vincularse con su público*. Debido a que el objeto de estudio de la autora difiere del establecido en este trabajo, es que fue necesario reagrupar algunas categorías e incluir algunas otras para poder analizar apropiadamente la ficción televisiva *Los archivos del Cardenal*. De esta manera, la ficha de recolección de información quedó dividida en tres: 1) Plano conductual, en donde se registra una breve descripción de la escena, la distancia física entre los personajes durante el proceso comunicativo y las expresiones, movimientos y desplazamientos que los mismos personajes entablan durante el desarrollo de la escena:

¹² Ambos capítulos corresponden a un mismo episodio pero separado en dos partes. Ante esto, se decidió analizar ambos capítulos cómo si fueran uno solo.

Tabla 3. Transcripción del plano conductual de los personajes en las escenas

Plano conductual/ Escena (duración)	Escena 1 (duración)	Escena 2 (duración)	Escena 3 (duración)	Escena n (duración)	Escena n+1 (duración)
Distancia física que hay entre los personajes					
Expresiones mimo-gestuales del personaje (en caso de ser un actor o actriz)					
Descripción de la caracterización pasiva (movimiento del personaje en un mismo plano)					

2) Plano visual, en donde se transcribe todo lo que se ve o lee al interior de cada una de las escenas:

Tabla 4. Transcripción del plano visual de las escenas

Plano Visual /Escena (duración)	Escena 1 (duración)	Escena 2 (duración)	Escena 3 (duración)	Escena n (duración)	Escena n+1 (duración)
Tipos de planos utilizados					
Descripción de la caracterización activa (movimiento de la cámara en un mismo plano)					
Descripción del movimiento de la imagen: a) zoom in, b) zoom out.					
Ángulo o posición de la cámara utilizado en la escena					
Información brindada por las imágenes dentro de la					

escena (Ej: taza, poster, lienzo, etc).					
Tipos de iluminación utilizados (Ej: luz tenue, luz natural (sol), etc.					

3) Plano verbal, bajo el cual se transcribe toda la información que puede ser escuchada, tales como voces, sonidos, ruidos y música:

Tabla 5. Transcripción del plano verbal de las escenas

Plano Verbal/Escena (duración)	Escena 1 (duración)	Escena 2 (duración)	Escena 3 (duración)	Escena n (duración)	Escena n+1 (duración)
Voces (especificar de quien es y lo que dice).					
Especificar los matices y variaciones de la entonación utilizada. Ej: (voz lúgubre/voz entrecortada)					
Sonidos: (se refiere al sonido en sincronía con					

la imagen. Ej: lluvia, pasos, máquina de escribir, etc).					
Ruidos: Sonido que rompe con la sincronía habitual...Ej: bocinas, toses, etc.					
Música. Ej: Música de fondo, dramática, de tensión.					

IV.III.- Tipo de análisis

Tanto las tablas de recolección de información (apartado anterior) como los procedimientos para el análisis de esos datos estuvieron inspirados en la lógica del análisis mitológico establecido por Levi-Strauss (1995), en donde: 1) el sentido (del mito) se encuentra a partir de la relación de sus elementos; 2) El lenguaje se manifiesta a partir de propiedades específicas; y 3) Los elementos o propiedades son más complejos que aquellas que se encuentran en una expresión lingüística cualquiera. Esto se debe a que la televisión, al igual que el cine, comparten una serie de códigos audiovisuales que conforman la totalidad del lenguaje entregado a través de la pantalla (Aguaded, 1998). Por consiguiente, el análisis que se hizo en esta tesis debe considerar que el sentido de la serie en su totalidad descansa sobre la relación de los distintos elementos audiovisuales que la componen.

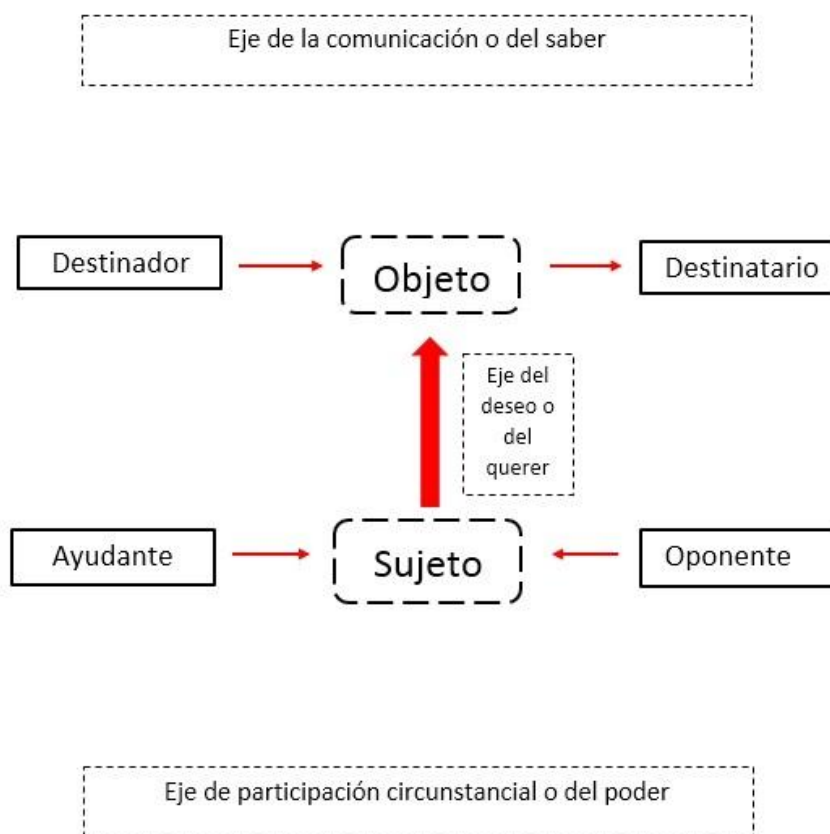
Ahora bien, a raíz de la gran cantidad de escenas y de los distintos escenarios en los que estas transcurren, se agruparon según el contexto bajo el cual se desarrollan los hechos, y en donde los personajes están inmersos y le dan sentido a sus acciones y discursos (van Dijk, 1980; van Dijk, 2001a, 2001b). Esto dio paso a seis contextos específicos: 1)

Connotación jurídica; 2) Aire libre; 3) (Auto) Marginación; 4) Abuso de poder; 5) Vicaría; y 6) Espacio familiar¹³.

Posteriormente, ya teniendo claro cuáles serían los contextos a considerar, se analizó cada una de las categorías bajo las cuales se recolectó la información. Este análisis se apoyó en los conceptos definidos previamente en el marco teórico.

Luego, utilizando el modelo actancial de Greimas (1987), se estudió la relación que existe entre los actantes principales al interior de la serie, a partir de las categorías que el propio autor propone (destinador, sujeto, destinatario, ayudante, objeto y oponente) y de las distintas manifestaciones de violencia identificadas a través del análisis audiovisual.

Imagen 2. Modelo actancial



Fuente: Greimas (1987).

Finalmente, se realizó la construcción del contexto socio-político de la serie tomando en consideración la lógica del paradigma inmunitario desarrollado por Roberto Esposito

¹³ Cabe destacar que si bien van Dijk (2001b) señala que el modelo contextual no es recomendable para ser usado en el análisis de un contexto social tan amplio como una dictadura, se considera que el objeto de estudio de esta tesis permite justamente la construcción de dicho contexto amplio a raíz de los códigos audiovisuales que permiten representar el orden social del país mostrado en *Los archivos del Cardenal*.

(2005; 2006; 2009) y las categorías del modelo contextual propuesto por van Dijk: dominio, participantes globales (identificación), participantes locales (roles), acciones globales, acciones locales y escenario (tiempo y lugar) (1980; 2001a; 2001b).

Tabla 6. Modelo contextual

Categorías contextuales	Hallazgos	
Dominio		
Participantes globales - identificación		
Participantes locales – roles: 1) comunicativos, 2) interactivos, 3) sociales/políticos		
Acciones globales		
Acciones locales		
Escenario – 1) Tiempo 2) Lugar		

Fuente: van Dijk (1980; 2001a; 2001b).

Es importante recordar las definiciones de violencia con las cuales este trabajo operó. En el caso de la violencia directa, fue entendida como toda aquella acción destructiva, física y/o psicológica, contra las personas, las colectividades o la naturaleza, que afecta a las necesidades de supervivencia, bienestar, identidad y libertad. Algunas de sus consecuencias pueden ser la muerte, tortura, represión, acoso, desesperanza, frustración, apatía (Galtung, 1978, citado en Leyton y Toledo, 2012; Galtung, 2003). La violencia cultural fue definida como “aquellos aspectos de la cultura, el ámbito simbólico de nuestra existencia (...) que puede utilizarse para justificar o legitimar violencia directa o estructural” (Galtung, 2003, p. 7).

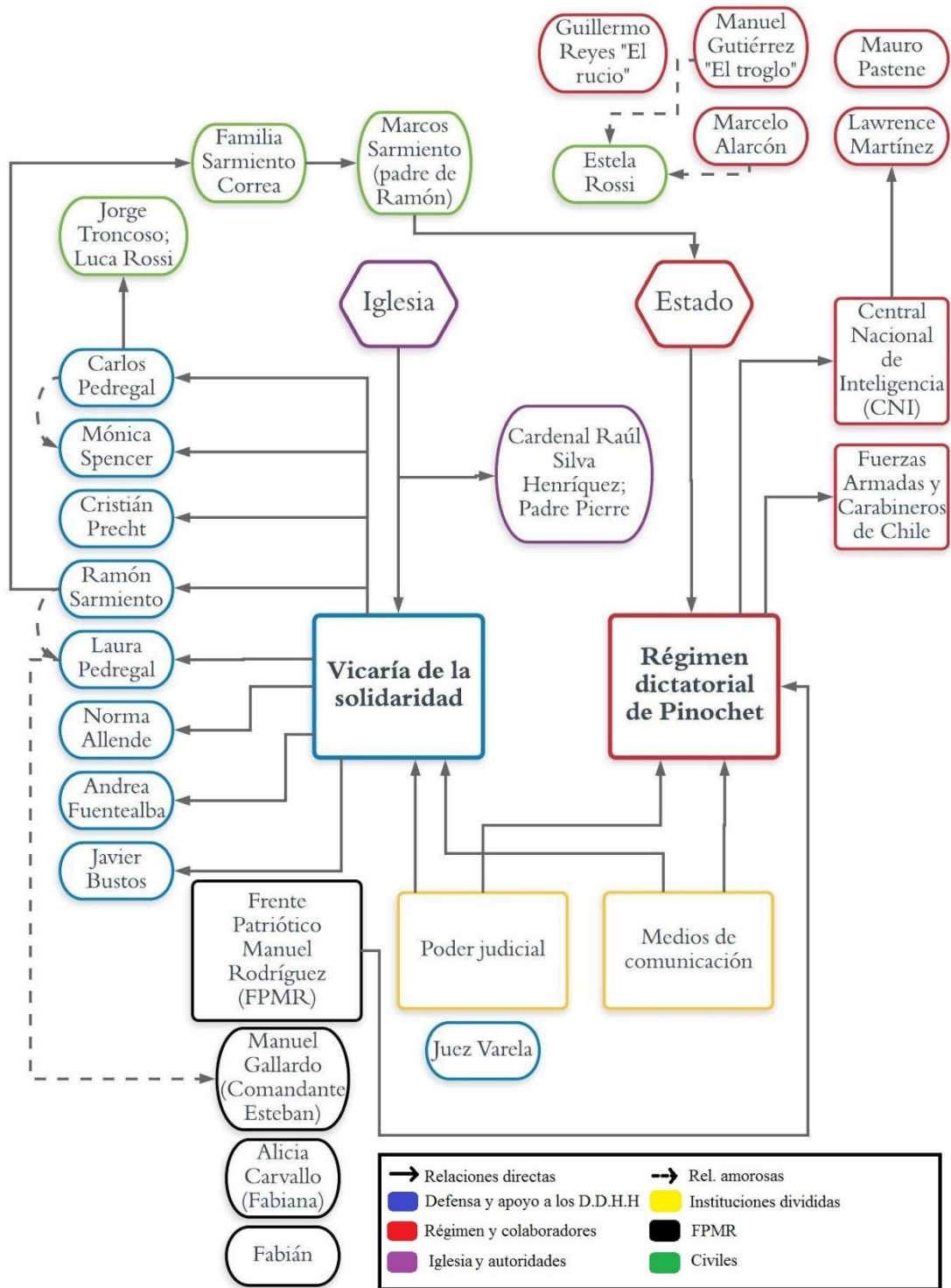
Como se pudo ver anteriormente, la violencia estructural es la menos desarrollada en los estudios. Eso deja en evidencia la ambigüedad y vaguedad de las pocas definiciones con las que se trabaja. A raíz de aquello, es que en este trabajo se propuso una definición de violencia estructural que permitió esclarecer a qué hace referencia dicha tipología. Dicho esto, la violencia estructural será entendida como:

“(...) algo inherente al modo de gobernar los sistemas sociales, en donde se produce un reparto fragmentado y/o desigual entre las partes o grupos de una sociedad con respecto a las necesidades básicas (necesidad de supervivencia, necesidad de bienestar, necesidad de representación y necesidad de libertad), al

poder, a lo común y al acceso y uso de los recursos, y en donde una, o algunas de esas partes se ve favorecida por sobre la(s) otra(s)” (Calderón, 2009; Galtung, 1981; Galtung, 2003; La Parra y Tortosa, 2003; Rancière, 2009).

Una vez finalizado el análisis de los capítulos, se identificaron las necesidades básicas (Galtung) que fueron pasadas a llevar. De esta manera, se pudo confeccionar la fragmentación y segmentación que existe en la sociedad chilena (violencia estructural) como consecuencia de la dictadura militar.

Imagen 3. Esquema de personajes y relaciones en *Los archivos del Cardenal*



Fuente: elaboración propia en base al visionado de *Los archivos del Cardenal*.

V.- ANÁLISIS AUDIOVISUAL

V.I.- *Distancia entre los personajes*

La distancia varía según el contexto en el cual se desarrolla la escena y de acuerdo a los personajes que participan.

V.I.I.- Vicaría

En el caso de las escenas desarrolladas al interior de la Vicaría, en donde los espacios son principalmente oficinas, las distancias establecidas son esencialmente personales. En la mayoría de las escenas las acciones y las conversaciones ocurren en tanto los personajes se encuentran sentados. Por ejemplo, en la escena donde Javier, el juez Varela, Ramón y Andrea conversan sobre cómo llevar a “El rucio” ante la justicia, todos se encuentran sentados en una misma mesa redonda.



Imagen 4. E27C5T2

Allí, existe igualdad entre los actantes ya que todos trabajan por un mismo objetivo. Los cuatro buscan culpar y llevar ante la justicia a quienes han violado los Derechos Humanos. En este caso, el actante perseguido es “El rucio”, quien es acusado de participar en secuestros y de falsificar documentos públicos (pasaportes).

V.I.II.- Connotación jurídica

En este contexto el personaje principal es el juez Varela, ya que está presente en las tres escenas. En ellas entabla una distancia personal con los otros personajes que participan, sin embargo, en la primera escena eso ocurre debido a que Alarcón se acerca y lo encara. Esta distancia se repite en la escena donde conversa con “El rucio” en la cárcel, ya que ambos están sentados en extremos opuestos de una misma mesa. Esta distancia puede interpretarse como el rol que cumple el juez Varela ante sus opositores. Él mantiene distancia con ellos debido a que la connotación jurídica de la situación lo hace ser neutro

en pos de resolver de la mejor manera posible todo lo que está ocurriendo en el país con respecto a la violación de los Derechos Humanos.



Conjunto de imágenes 1. E17C5T2 y E28C7T2

También es importante destacar la distancia personal que logra entablar Alarcón tanto con “El rucio” como con el juez Varela en la escena donde este último intenta llevar a cabo un careo. Esta ocurre cuando Alarcón queda a medio camino entre ambos personajes debido a que “El rucio” le dijo que son iguales como persona. Esto se puede interpretar, por una parte, como el proceso o la situación personal y judicial que está viviendo Alarcón, ya que se encuentra entre seguir las reglas que él considera justas y correctas (las que siguen la misma línea del régimen) y/o jugar sucio, aprovecharse de las situaciones (como lo está haciendo en ese momento “El rucio”) y abusar de su poder y su jerarquía. O bien, por otra parte, esto puede demostrar la autoridad y el poder que puede ejercer Alarcón, ya que puede pasar de un ámbito a otro sin problemas, transita por donde quiere y no tiene consecuencias al respecto. Es decir, si se apega al actuar del régimen está haciendo lo que él considera correcto, pero, si él quiere, puede omitir las leyes del Estado y hacer lo que estime conveniente, demostrando así que se mueve entre la legalidad y la ilegalidad sin problemas.

V.I.III.- Espacio familiar

En cada una de las escenas revisadas se puede ver que no hay grandes distancias físicas entre los personajes. Las distancias que predominan son la íntima y la personal. Por ejemplo: en la primera escena, en donde la familia de Ramón está sentada viendo los cómputos, existe una distancia íntima entre los personajes que están sentados en el mismo sillón, y personal entre quienes están de pie. Esto se replica en la escena en donde la familia de Ramón, sin estar él presente, ve la televisión y se entera del atentado contra Pinochet.



Imagen 5. E12C9T2

Aquí se identifica que la distancia no afecta la relación entre los personajes, ya que la razón por la cual están reunidos no es una conversación que ellos mismos han comenzado, sino que están pendientes de la información que es entregada por la televisión. En este caso, la distancia personal e íntima refleja también la cercanía ideológica entre los personajes, exceptuando a Ramón, en quien a esa altura ya se podía ver el disgusto contra el régimen de Pinochet. Todo esto se debe al rol y a la importancia que tiene la televisión en la sociedad, ya que mediante la entrega de información y conocimientos, conforma lo que se puede denominar como un configurador del entorno social y cultural (Hermosilla, 1990, citado en Aguaded, 1998, p. 133).

Por otra parte, el espacio familiar pareciera ser un escenario en donde las diferencias culturales pueden convivir, más no reconciliarse. Esto se evidencia en la escena donde Ramón conversa con su padre en la cocina. Ambos están sentados a una distancia personal, como si fueran dos interlocutores en representación de la Vicaría y del régimen, respectivamente, y debaten sobre el clima socio-político que hubo con la UP y la condición económica actual que les ha permitido progresar y desarrollarse.



Imagen 6. E11C5T1

V.IV.- Aire libre

En las escenas realizadas al “Aire libre” se puede ver que la distancia establecida por los personajes en los distintos escenarios es íntima. Esta distancia se observa en la escena

donde Carlos Pedregal conversa con el juez después de haber encontrado los cuerpos en los hornos de Isla de Maipo (E10C1T1). Esta cercanía no se debe sólo a la confianza que hay entre ambos para poder trabajar, sino que también es porque no quieren que nadie escuche su conversación.

De igual forma, hubo escenas en donde la distancia fue personal y social. Por ejemplo, cuando Pastene maneja su auto acompañado de Fabián. Mientras ambos van al interior del vehículo se establece una distancia íntima y el agente se confiesa e intenta establecer una cercanía emocional. Sin embargo, en el instante en que Fabián se baja del vehículo, Pastene le dispara por la espalda. En ese instante la cercanía cambia y la distancia que se establece es social. La cercanía antes lograda en el auto se esfumó y sólo queda una distancia que refleja la autoridad y la institución que Pastene representa.



Conjunto de imágenes 2. E10C1T1 y E51C5T1

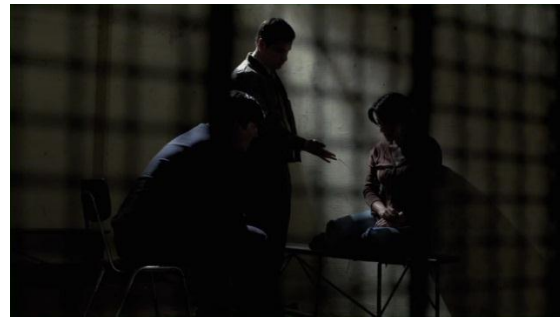
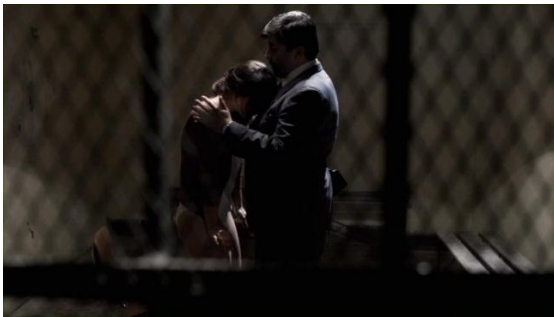
De esta manera, la distancia en esta situación demuestra cómo la confianza, la confidencialidad entre personajes y las emociones expresadas generan, aunque sea por un momento, una igualdad de condiciones entre ellos. Es decir, los afectos permiten que las jerarquías sociales se tornen difusas, acabando así con la asimetría y la desigualdad que el contexto dictatorial ha impuesto.

V.I.V.- Abuso de poder

En este contexto los agentes de la CNI, Carabineros y las Fuerzas Armadas se desenvuelven y establecen diversas distancias con quienes están siendo interrogados o

torturados. Esto se puede interpretar como la autoridad y poder que pueden ejercer en distintos niveles de vida de las personas. Es decir, desde una distancia pública o social se establecen como una figura institucional encargada del orden y la seguridad, mientras que desde una distancia íntima y personal se muestran como instituciones capaces de controlar la propia vida de las personas a un nivel mucho más específico.

Como ejemplo de lo anterior, se pueden citar los siguientes casos. En las dos primeras escenas de este contexto (E7C2T2 y E49C2T2), se puede ver a Alarcón interrogando a Andrea en una celda e intercambiando su cercanía con ella. En un principio, ambos conversan desde una distancia personal, es decir, ambos están en el límite del espacio de cada individuo. Sin embargo, esto cambia cuando Alarcón saca su pistola y la coloca en la vagina de Andrea (E7). En ese momento se puede ver como el límite que antes los separaba ahora ya no existe. Ese límite ha sido borrado y ahora Alarcón ha ingresado en su espacio más íntimo, su cuerpo.



Conjunto de imágenes 3. E7C2T2, E49C2T2 y E10C7T2

En el caso de las escenas que se desarrollan al aire libre, podemos citar el ejemplo donde el militar quema a dos jóvenes (E10C7T2), este se encuentra a una distancia notoria de ellos. Una distancia en donde, acompañada de un lenguaje despectivo y discriminatorio, se hace evidente la división social en el país. Existe una distancia considerable entre aquellos que mantienen el orden y la seguridad del país y quienes cuestionan y se levantan en contra de un régimen que violenta a una sociedad desde distintos ámbitos.

V.I.VI.- (Auto) Marginación

La distancia entre los personajes es principalmente íntima: 1) Cuando Laura se sienta en una silla muy cerca de Manuel (E19C4T1); 2) Cuando Laura y Manuel están en la habitación y ella le cuenta que Fabián está vivo (E33C5T1); y 3) Cuando Manuel pone su mano sobre los hombros de uno de los frentistas que perdió a alguien en la lucha contra la dictadura (E9C9T2).



Conjunto de imágenes 4. E19C4T1, E33C5T1 y E9C9T2

En estos ejemplos se puede ver que la distancia íntima entre los personajes depende de la relación que existe entre ambos. En los dos primeros casos, Manuel y Laura tienen una relación amorosa, a pesar de eso, discuten con respecto a las distintas maneras de enfrentarse a la dictadura. En la tercera escena, Manuel coloca su mano en el hombro como símbolo de que siente empatía por el dolor y el sufrimiento que su compañero vivió.

V.II.- Expresiones mimo-gestuales

Las expresiones mimo-gestuales varían por actante y escenario. Aquellos que denotan autoridad y realizan acciones violentas que vulneran en distintos aspectos a las personas, demuestran expresiones en donde se logra establecer una clara asimetría en comparación con aquellos que reciben dichas acciones. Todo esto va a depender en cierta medida de los escenarios o contextos en los cuales se desarrollan los hechos.

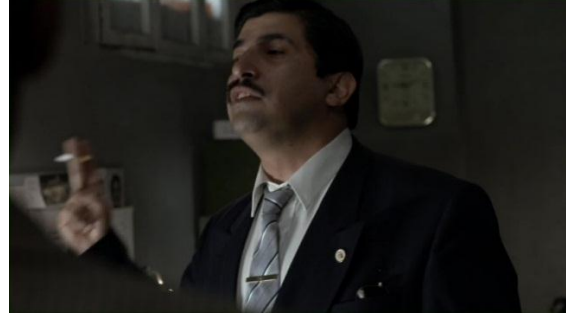
V.II.I.- (Auto) Marginación

Las expresiones mimo-gestuales más importantes que se identificaron son las que corresponden a miradas desafiantes, que se relacionan con la convicción de acabar con el régimen y con el compromiso de su ideología. El personaje principal en estas escenas es Manuel, y dichas expresiones cobran más sentido cuando las autoridades del régimen comienzan a decir que están en una guerra contra el marxismo, dando a entender que él no se detendrá hasta que cumpla su objetivo, hasta que logre acabar con la violencia que impuso la dictadura. Estas expresiones se dan en un escenario en donde Manuel no se encuentra secuestrado. Él está escondido planeando una manera más efectiva de acabar con el régimen. Él se ha visto en la necesidad de auto-marginarse de la sociedad para evitar que lo atrapen, que lo torturen y para seguir movilizándolo personas y armamento que le permita enfrentarse en igualdad de condiciones a las instituciones armadas que defienden el *statu quo*.

V.II.II.- Abuso de poder

En cuanto a este contexto, hay dos categorías con respecto a las expresiones y los gestos de los personajes. Por un lado, está la categoría de los agentes de la CNI o de toda persona que trabaje para el régimen y, por otro lado, está la categoría que agrupa todas las expresiones o gestos que realizan quienes están siendo violentados por quienes trabajan para el régimen.

Se puede observar que los gestos y las expresiones denotan tranquilidad, seguridad y concentración en lo que se está haciendo. Esto se puede explicar por el escenario en donde ocurren las acciones. Estos escenarios son principalmente controlados por ellos mismos, por lo tanto, independiente de si los sucesos se llevan a cabo en la calle, en una casa o en una celda, existe un contexto local que les brinda control y seguridad. De esta manera, se explica por qué “El troglo” constantemente se ve concentrado y conectado con la situación; o por qué Alarcón se muestra con autoridad y expresiones que denotan el control de este sobre lo que ocurre; o bien, el porqué de las pocas o nulas expresiones o gestos que realizan los militares aun cuando están siendo testigos de actos vejatorios hacia la sociedad.



Conjunto de imágenes 5. E20C9T2 y E10C7T2

En este contexto las principales expresiones, tanto faciales como corporales, son de miedo y nerviosismo. Están en un escenario en donde no tienen el control de la situación, por lo tanto, la sensación de vulnerabilidad se nota en los distintos movimientos que realizan. Por ejemplo, durante la escena en donde Manuel se encuentra amarrado en un sillón (E11C12T2), sus gestos y expresiones denotan nerviosismo, miedo y desconfianza.



Conjunto de imágenes 6. E11C12T2

Esto se ve exacerbado cuando escucha los disparos que realizan los agentes para asesinar a sus compañeros y compañeras. En ese momento, Manuel salta ante cada disparo y cierra los ojos al escucharlos.

En estos ejemplos se aprecia que el escenario permite la reproducción de una desigualdad entre personas. Exhibe la segmentación social por diferencias culturales, principalmente ideológicas. Esto refuerza lo visto en la categoría anterior (“distancias entre los personajes”), en donde la cercanía de un agente de la CNI genera miedo y preocupación.

Además, estas expresiones responden a la violencia física a la que son sometidos las personas que han sido capturados, interrogados y torturados por los agentes.

V.II.III.- Connotación jurídica

En las escenas del contexto “Connotación jurídica” se puede observar que hay dos personajes principales: Marcelo Alarcón y el juez Varela. Con respecto al primero de ellos, se observa que se considera como una figura política y social intocable. Su lenguaje corporal no siempre denota tranquilidad, sin embargo, en todo momento demuestra autoridad y jerarquía. Esto se puede observar en la escena E17C5T2 en donde se encuentra impaciente y utiliza su mano derecha para apoyar lo que dice verbalmente. En cuanto el juez lo hace callar debido a que estaba discutiendo en voz baja con “El rucio”, se puede observar como Alarcón se encuentra nervioso e impaciente ante lo que pueda ocurrir y lo que este último pueda decir.



Conjunto de imágenes 7. E17C5T2 y E28C7T2

Cuando se levanta de la silla y se para en frente del juez, utiliza su brazo derecho para apuntar a “El rucio” mientras lo descalifica verbalmente. Ahí, este último señala que ambos son personas muy parecidas, iguales. Al escuchar esto, Alarcón se enoja, camina hacia él y con su mano derecha lo apunta y le dice que no son iguales porque él (Alarcón) no es un traidor. Después de esto, vuelve a hablar frente a frente con el juez y su nivel de enojo se expresa en su mirada desafiante y cuando golpea las carpetas que estaban

amontonadas en el escritorio. Finalmente, Alarcón le levanta el dedo índice de su mano derecha al juez y le dice que no le tocará ni un pelo.

En cuanto al juez Varela, demuestra tranquilidad y constantemente está reafirmando lo que dice con su lenguaje corporal. Se nota que intenta mantener en orden la situación y no mezclar sus emociones con las actividades que está realizando. Esto se puede ver incluso cuando camina algo decepcionado por tribunales y se dirige hacia Ramón para informarle que es posible que lo suspendan del caso. Ambos conversan de los pasos a seguir y se puede observar la convicción y esperanza que tienen en encontrar una manera de solucionar esto y salir adelante.

V.II.IV.- Vicaría

Con respecto a las escenas desarrolladas en la Vicaría, las expresiones del rostro demuestran, en su mayoría, pena, dolor y asombro. Quienes trabajan ahí deben enfrentarse a casos muy difíciles y fuertes, por lo que nunca dejan de sorprenderse ante la crudeza con la que actúan los agentes de la CNI y la impunidad con la que resultan.

En esta situación también se pueden identificar expresiones o gestos de preocupación. Por ejemplo, cuando Ramón comenta que eliminaron a toda la cúpula del Partido Comunista; cuando Mónica y el juez Varela conversan en el pasillo de la Vicaría y este último demuestra preocupación ante la idea de que Mónica considere que hay gente intocable.

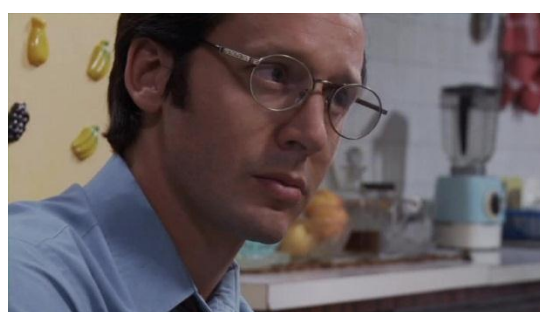
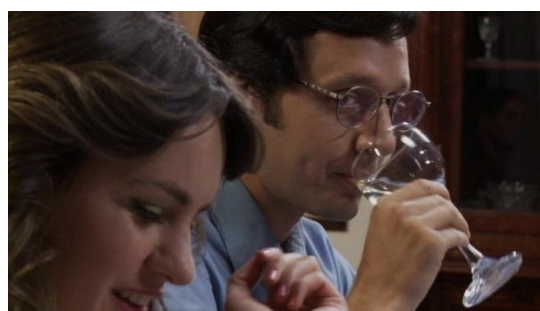
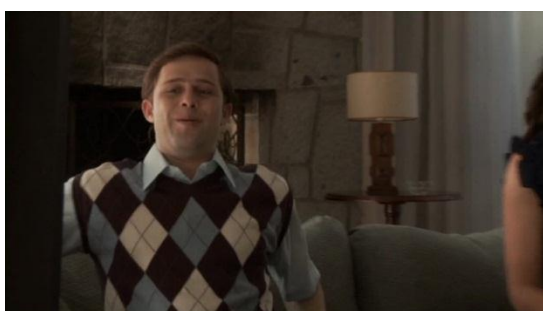


Conjunto de imágenes 8. E27C5T2 y E29C5T2

En estas escenas se puede ver que las expresiones corporales de los personajes son directas y rápidas, denotando la urgencia que conlleva el momento. Es decir, el lenguaje corporal demuestra la intención de actuar o de hacer algo para poder atrapar a quienes están violando los DDHH, expresando ansiedad y nerviosismo por parte de las personas ante un contexto que les es asimétrico e impetuoso.

V.II.V.- Espacio familiar

En las dos primeras escenas se puede observar que existe un ambiente de relajación y distensión. En la escena en donde la familia de Ramón está viendo la televisión mientras informan sobre los primeros cómputos (E10C4T1), se pueden identificar gestos y expresiones de relajación ante los resultados favorables que están obteniendo. Por su parte, Ramón no expresa lo mismo, sus gestos son de preocupación. En cuanto a la escena en donde se está desarrollando una comida familiar en la casa de la familia de Ramón (E10C5T1), se observa que, al igual que en la escena anterior, existe un ambiente distendido en donde se conversa tranquilamente sobre la economía del país. Sin embargo, esto cambia cuando la amiga de Francisca le pregunta a Ramón a que se dedica. Cuando él dice que trabaja en casos de DDHH se produce un silencio y los rostros de los familiares son de asombro. Ramón les cuenta que trabaja para la Vicaría y las caras demuestran miedo y preocupación. Juan José, su hermano, se ve muy enojado ante la noticia. Por su parte, su padre y su madre se toman de la mano como signo de apoyo.



Conjunto de imágenes 9. E10C4T1, E10C5T1 y E11C5T1

El enojo del hermano de Ramón demuestra la diferencia ideológica entre ambos. Su mirada refleja la rabia que siente al escuchar que su hermano defiende a quienes son considerados como los villanos, los que generan caos y no dejan progresar al país. La preocupación del padre y de la madre de Ramón se debe a que ellos saben que trabajar en contra del régimen, sea en una institución como la Vicaría o no, le puede traer muchos problemas.

En la escena que se desarrolla en la cocina entre Ramón y su padre (E11C5T1), se puede observar que la expresión de ambos es bastante desafiante. Esto sigue la lógica de la categoría “distancia entre personajes”, ya que los representa a ambos como opositores aun cuando son familiares. Por su parte, el padre de Ramón utiliza la mano para expresar y reafirmar la importancia que ha tenido este régimen para acabar con el caos que había antes. En la cara de Ramón también se pueden observar gestos de asombro y rabia ante la incredulidad o el desconocimiento de su padre con respecto a las persecuciones y desapariciones de personas que, como lo señala Ramón, nunca habían tomado un arma en su vida. Por su parte, el padre de Ramón se muestra un tanto enojado y desconcertado ante el hecho de que su hijo defienda a quienes llevaron al país a un momento de crisis económica y caos social.

V.II.VI.- Aire libre

En las escenas desarrolladas al “Aire libre” las principales expresiones que se identificaron fueron las de incertidumbre y desconcierto, por una parte; y angustia y pena, por otra.

En relación a las expresiones de incertidumbre y/o desconcierto, se pueden citar dos momentos específicos: 1) Cuando los agentes de la CNI se bajan del automóvil, le indican a Rossi que tiene una orden del juzgado y lo toman rápidamente del brazo para meterlo al auto. En ese momento, Rossi se muestra confundido y desconcertado, no sabe lo que está ocurriendo. Intenta zafarse de que lo tomen pero es inútil. Es ahí cuando comienza un forcejeo (E2C12T1). Al finalizar la escena, cuando el auto arranca y sale de cuadro, se puede observar a una persona que logró observar todo desde la entrada de su casa. Sin embargo, sólo camina para seguir la acción. Está con las manos en los bolsillos, como simbolizando que es algo que ocurre diariamente y no puede o no quiere hacer nada; 2) Cuando “El troglo” apunta con un arma a Pedregal y Troncoso. Este último reacciona más rápido e inmediatamente sube los brazos como símbolo de que no ha hecho nada y obedecerá lo que le digan. Por su parte, Carlos se muestra atónito y desconcertado. Además, se puede apreciar que hay miedo en su rostro. Los agentes gritan e insultan para que Troncoso y Pedregal les hagan caso (E10C12T1).



Conjunto de imágenes 10. E2C12T1, E10C12T1 y E29C12T1

En la última escena, donde los familiares de Rossi, Troncoso y Pedregal esperan para que confirmen sus cuerpos en el SML (E29C12T1), se pueden observar gestos de angustia y pena. Hay personas llorando cabizbajo entre la multitud. Laura apenas puede mantenerse en pie mientras llora desconsolada. Cuando enfocan a Ramón al momento en que está saliendo del SML, se puede apreciar su rostro un tanto descolocado, pareciera que está en shock y que pretende mantenerse fuerte para Laura y su madre.

Estos ejemplos permiten reconocer las consecuencias emocionales que viven las personas ante un contexto como el representado en la serie. Los crímenes y las intimidaciones que realizan los agentes demuestran que la jerarquía social provoca una violencia cultural y psicológica que, a su vez, refleja la vulneración y la debilidad a la cual son sometidas las personas. Esto termina reforzando un contexto y un sistema en donde la segmentación de la sociedad es más notoria y donde se reproduce incansablemente.

V.III.- Descripción de la caracterización pasiva (movimiento del personaje)

V.III.I.- Aire libre

La caracterización pasiva realizada por los personajes en las escenas al “Aire libre” se caracterizan por tener una mezcla de movimientos corporales y desplazamientos violentos, tranquilos y nerviosos que varían según el personaje y el escenario. Por ejemplo, en las dos primeras escenas de esta situación, las cuales se llevan a cabo en Isla de Maipo, cerca de los hornos donde encontraron los cuerpos, los personajes no realizan

grandes movimientos corporales, y sólo se desplazan para quedar frente a frente de la persona con la cual entablan la conversación (E9C1T1), o para alejarse de la gente y poder conversar tranquilamente (E10C1T1). Estos escasos movimientos se deben a que se están llevando a cabo conversaciones serias con respecto a los cuerpos encontrados. Eso lleva a los personajes principales a dialogar con sus interlocutores para poder recabar mayor información.

Por otra parte, en las escenas donde se llevan a cabo los secuestros de Luca Rossi, Carlos Pedregal y Jorge Troncoso, ellos realizan movimientos lentos y cortos. Hacen lo que se les pide de una forma tranquila por temor a que les disparen. Además, se puede ver que están algo desconcertados por la situación, por lo cual los movimientos también responden a esa impresión.

V.III.II.- Vicaría y Espacio familiar

En el caso de las escenas de la “Vicaría” y del “Espacio familiar” se puede ver que los movimientos y los desplazamientos son escasos ya que los diálogos y las acciones principales ocurren mientras las personas están sentadas. Ambos espacios los protegen de los agentes de la CNI, las Fuerzas Armadas y de Carabineros.

V.III.III.- Connotación jurídica

En este contexto se observa que el juez Varela realiza pocos desplazamientos. De hecho, en la primera escena él no se mueve, se mantiene detrás de su escritorio y sus carpetas. Esto se puede entender que está en un espacio seguro y protegido, ya que hay un guardia que vigila la situación. Por su parte, “El rucio” permanece sentado y con movimientos lentos, tranquilos. El único momento en que esto cambia es cuando el juez Varela le indica que será procesado. Por lo tanto, al no moverse está dando a entender que está cómodo y no corre peligro. No encuentra necesario arrancar o escaparse ya que es inmune, está libre de culpa ante una estructura judicial que ampara y exonera a quienes trabajan para el régimen (Ley de Amnistía). En el caso de Alarcón, su caracterización pasiva es más notoria y brusca. Él se mueve sin problemas por la oficina del juez. Esto demuestra la confianza con la cual actúa en un espacio que no es propio y que incluso es opuesto a él.

En esta situación se puede ver más allá del escenario en el cual se desarrolla la acción, es la confianza y la seguridad la que determinan si un personaje realiza movimientos notorios o no, si se desplaza por el espacio en repetidas ocasiones o si se queda quieto. Esto demuestra que el contexto influye en el comportamiento. Un contexto afín a lo que

pienso y que defiende mis actos, me brinda mayor confianza y puedo moverme sin mayores complicaciones.

V.III.IV.- Abuso de poder

Aquí se ve a los personajes que están siendo violentados, se puede observar que existen, en su mayoría, pocos movimientos por parte de ellos. Están en situaciones donde cualquier movimiento puede costarles la vida. Es una situación de vulnerabilidad e incertidumbre constante. Por lo mismo, es que estos se encuentran en todo momento atentos a lo que los captores hagan.

Por otra parte, los actantes que trabajan para la dictadura realizan, en su mayoría, desplazamientos lentos y tranquilos. Denotan seguridad y autoridad. Se desplazan sin ningún problema ya que el contexto es favorable para ellos. Además de los desplazamientos, se puede ver que muchos de los movimientos efectuados se deben a los golpes propinados por los agentes de la CNI.

V.III.V.- (Auto) Marginación

Los movimientos y desplazamientos realizados por los personajes en las escenas de “(Auto) Marginación” de la primera temporada demuestran rabia ante el contexto. Estos movimientos están en sintonía con sus expresiones mimo-gestuales y con las distancias que existen entre estos. En las escenas de la segunda temporada se puede observar que los movimientos en los escenarios responden a un control y seguridad de sus pensamientos y de la situación. En estas escenas los movimientos de Manuel demuestran confianza ante el escenario en el que se encuentra. Se puede considerar un espacio seguro. Es un lugar en donde ellos pueden descansar y planificar las acciones que llevarán a cabo para enfrentarse al régimen.

V.IV.- Tipos de planos utilizados

V.IV.I.- Connotación jurídica

Con respecto a este contexto, en la primera y la segunda escena (E17C5T2, E19C7T2) se emplea un plano medio. Aquí se puede observar a “El rucio” y Alarcón mientras están sentados uno al lado del otro. Luego, bajo el mismo plano, se muestra a Alarcón mientras discute con el juez Varela. Por otro lado, se puede ver al juez Varela mientras visita a “El rucio” en la cárcel para informarle que el proceso judicial en su contra comenzará.



Conjunto de imágenes 11. Fotogramas de plano medio, E17C5T2 y E19C7T2

En ambos casos se puede observar el entorno en el cual se encuentran los personajes, sin embargo, no se pierde de vista a los personajes. Ellos siempre se mantienen en el centro de la imagen.

En la tercera escena (E28C7T2) todo transcurre en un plano general. Sin embargo, debido a que la cámara se mantiene en un solo lugar durante toda la escena, los movimientos y desplazamientos de los personajes generan que el plano cambie de un plano general corto a uno normal.



Conjunto de imágenes 12. Fotogramas de plano general, E28C7T2

El plano general empleado en esta escena permite observar el contexto bajo el cual está sucediendo la acción y como las personas se desenvuelven en él. En ella se puede observar a Ramón y al juez Varela caminando hacia la salida del palacio de tribunales después de haber conversado sobre los pasos a seguir, a partir de la supuesta suspensión de este último.

V.IV.II.- Aire libre

En este contexto se puede apreciar que todas las escenas tienen una mixtura de planos utilizados, pero los más importantes o los que tienen una mayor connotación en relación a lo que ocurre en la escena son el primer plano (PP), primerísimo primer plano (PPP), el plano detalle (PD) y el plano general (PG). A continuación algunos ejemplos de los planos mencionados.

En la escena (E8C4T1) el primer plano es utilizado para enfocar al carabinero a cargo y al cura responsable de la iglesia mientras conversan. Ambos se encuentran separados por una reja afuera de la iglesia en la población La Bandera.



Conjunto de imágenes 13. Fotogramas de primer plano, E8C4T1

En estos dos primeros fotogramas se pueden ver las expresiones mimo-gestuales que se realizan. Lo más importante de este plano es que le está dando a entender al espectador quienes son los personajes principales (si bien en la escena se enfoca en un momento a Laura, ella aparece relegada de los hechos). En este caso, se muestran las dos fuerzas que se están oponiendo, por un lado están los carabineros que tienen la orden de atrapar a los “extremistas” que escondieron armas al interior de la población y, por otra parte, la Iglesia la cual se encargó de resguardar a los pobladores y pobladoras ante esta situación. Esta oposición entre instituciones que representa el primer plano es un reflejo de la división social que había en el país en esa época.

En la escena E51C5T1 se utiliza un primerísimo primer plano para enfocar a Pastene y a Fabián mientras conversan al interior del auto.



Conjunto de imágenes 14. Fotogramas de primer plano, E51C5T1

En estos fotogramas se puede ver que los rostros de Pastene y de Fabián utilizan gran parte de la imagen. Ambos se convierten en la totalidad de lo que se muestra, más allá del escenario o del lugar en el que están. Al igual como con el primer plano, acá también se observa una oposición entre personajes, sin embargo, mientras ambos conversan en el auto existe un momento en que ambos se identifican bajo un contexto social común. Si bien el único que habla es Pastene, la mirada fija de Fabián demuestra que entiende lo que está pensando y sintiendo el agente de la CNI.

Los siguientes tres ejemplos tienen relación con los planos detalles utilizados en distintas escenas de este contexto. Por ejemplo, en la escena E9C1T1, donde encuentran unos cuerpos en los hornos en Isla de Maipo, después de haberse reconocido y conversar sobre lo que estaba ocurriendo en ese lugar, el carabinero se despide de Ramón y ambos se dan la mano, acto que es interpretado como un signo en donde el lazo afectivo entre ambos personajes hace que sea más difícil asumir los hechos ocurridos bajo un contexto en donde esa misma amistad ya no tiene el mismo valor. La amistad pareciera quedar rescindida a un segundo plano cuando se trata de la división social que vivía la sociedad y de las órdenes que se les daban a los militares, carabineros y agentes de la CNI.





Conjunto de imágenes 15. Fotogramas de plano detalle, E9C1T1, E10C1T1 y E8C4T1

En el siguiente fotograma, la cámara registra el instante en que el espejo de un auto muestra a Carlos y al juez caminar para poder conversar en un lugar sin tanta gente. El espejo que refleja la imagen de ambos caminando simboliza como ambos son seguidos y espiados. Quienes trabajan en el poder judicial son investigados para que no hagan nada que vaya en contra del régimen. Están atados de manos y deben ser muy cuidadosos con lo que hacen y dicen. Cualquier tipo de información que ellos entreguen por teléfono puede ser utilizada por los agentes de la CNI para realizar persecuciones y detenciones.

En el último fotograma se ve el arma de uno de los carabineros que está esperando para ingresar a la iglesia y detener a quienes están escondiendo armamento para preparar a los pobladores y pobladoras a luchar en contra del régimen. Ese plano simboliza la violencia con la cual son capaces de actuar los carabineros. Además, el poder que ellos ejercen no es a partir del diálogo o las conversaciones con sus interlocutores, sino que se basa principalmente en la fuerza y autoridad que ellos detentan, a partir del monopolio legítimo de la violencia (Weber, 2002).

El tercer plano que se destaca en este ambiente es el general. Este permite situar a las personas en un escenario particular en donde las acciones y las conversaciones que se desarrollan adquieren sentido. Es aquí donde los contextos toman aun mayor significación.





Conjunto de imágenes 16. Fotogramas de plano general, E51C5T1, E10C12T1 y E24C12T1

En el primer fotograma, se puede observar que el cuerpo de Fabián se encuentra tirado en el suelo y a su alrededor se distinguen casas, un camino de tierra y plantas secas. Este entorno da la impresión de que es un lugar alejado del centro de la ciudad, una población. Es decir, el plano general muestra la marginación que existe al momento de matar y de dejar el cuerpo de Fabián, ya que es abandonado en un lugar solitario y alejado de donde lo puedan encontrar con facilidad. Además, da la impresión que ese lugar está lejos de donde lo tenían secuestrado. Por otra parte, el hecho de que el entorno en donde es dejado Fabián sea una población nos habla de la violencia estructural misma, ya que la población es marginada del centro, es un suburbio, es un pedazo de la sociedad segmentado y separado del resto, en donde la subsistencia ante el orden imperante se hace aún más difícil.

En el segundo fotograma se puede reconocer un plano general desde donde se observa la entrada del colegio, estudiantes ingresando y profesores conversando. Es ahí donde se lleva a cabo la conversación entre Carlos Pedregal y Jorge Troncoso antes de que los agentes de la CNI los secuestren. Esta escena es una muestra de que la CNI procede a cualquier hora del día y sin importar si los ven, demostrando la frialdad y la autoridad con la que actúan.

En el último fotograma se ve a un ciclista y el camino por el cual va pasando. Un camino de tierra y a los costados mucho árbol seco. A medida que se acerca, si bien el plano general se mantiene, el personaje parece ir teniendo un encuadre más cercano, casi al llegar a un plano medio. En este caso, el contexto no destaca por los personajes involucrados sino que por recalcar la marginación hecha sobre los cuerpos inertes de quienes eran considerados opositores.

V.IV.III.- Espacio familiar

En las escenas de la primera temporada (E10C4T1, E10C5T1, E11C5T1 y E19C8T1) se puede observar cómo se cambia varias veces de plano durante el transcurso de las acciones. Sin embargo, estos cambios no quieren decir que sean muchos planos distintos. Es más, son sólo tres los planos utilizados: Plano medio (PM), Primer plano (PP) y Primerísimo primer plano (PPP), pero se van alternando en función de los hechos y los diálogos.

El PM utilizado en este ambiente sirve para mostrar las acciones que realizan los personajes o el contexto en el que se encuentran pero sin perderlos de foco. Es decir, este plano le permite al espectador saber dónde está ocurriendo la acción pero, al mismo tiempo, le indica que ese escenario es solo un apoyo para lo que de verdad debe captar su atención, es decir, los personajes y sus reacciones ante las acciones que suceden en ese momento. Por ejemplo:



Conjunto de imágenes 17. Fotogramas de plano medio, E10C5T1 y E11C5T1

En el primer fotograma se puede observar a Ramón ofreciendo vino por el momento incómodo que se ha generado debido a que él contó que, como abogado, lleva casos de DDHH. En el segundo fotograma se observa que Ramón está en la cocina sirviendo licor en unos vasos que luego va a compartir con su padre en una mesa de la cocina.

A raíz de lo anterior se pudo ver como dichos planos sirven para enmarcar la situación en la cual se encuentran los personajes. El escenario, también denominado como contexto local, influye en cómo cada uno de los personajes se va a desenvolver. El comportamiento de Ramón en su casa no es el mismo que tiene en la Vicaría cuando conversa con Laura o Carlos, y no es el mismo cuando Pastene lo está torturando. Por lo mismo es que delimitar el lugar en donde se están llevando a cabo los hechos es importante.

El PP permite representar lo que dicho personaje siente o piensa en aquella situación.



Conjunto de imágenes 18. Fotogramas de primer plano, E10C4T1, E19C8T1 y E11C5T1

En los tres fotogramas se puede observar con mayor detalle los gestos y expresiones de Ramón y de su padre. En el primer fotograma se puede ver como en el living de la familia de Ramón todos están conversando, sirviéndose café y kuchen y, por otro lado, los mismos personajes están mirando el televisor para saber lo que ocurre con los cómputos. En el siguiente fotograma se ve como Ramón está enojado debido a que su familia no entiende lo que pasa, no logran darse cuenta del contexto social en el que están. Por otra parte, en el último fotograma se puede observar al padre de Ramón diciendo que este país, antiguamente, en las manos de quien Ramón defiende, era puro caos.

V.IV.IV.- (Auto) Marginación

En las cuatro escenas de este contexto se puede apreciar que los planos principales son: el primer plano (PP), el plano medio (PM) y el primerísimo primer plano (PPP). Debido a ellos se genera más cercanía con lo que sienten los personajes, ya que son ellos el foco principal de atención, más allá del contexto o el escenario en el que se encuentran. De esta manera, el espectador puede relacionarse de una manera más directa con las emociones que se representan en la serie.



Conjunto de imágenes 19. Fotogramas de primerísimo primer plano, plano medio y primer plano, E19C4T1, E9C9T2 y E31C9T2

Es importante aclarar que las emociones son configuradas por un contexto específico, sin embargo, para este caso, el contexto global que vive el país es el que toma mayor importancia. Por eso, cuando se enfocan los rostros de Laura y de Manuel no importa si el espectador no sabe si están en una casa o en un parque, ya que las condiciones estructurales de la sociedad, su organización, segmentación y vulnerabilidad son las circunstancias principales que influyen en las emociones y el pensamiento de los personajes en cuestión.

Algunos ejemplos de lo dicho arriba pueden ser: 1) se realiza un PPP a Manuel mientras este se agacha al lado de Laura y le pregunta si ha visto las condiciones en que la gente vive ahí; 2) se emplea un PM cuando se enfoca a Manuel desde el interior del grupo que escuchan el último discurso de Allende el día 11 de septiembre; 3) se utiliza un PP cuando se muestra a Manuel con mirada desafiante después de enterarse que Pinochet está vivo y que dijera que había que elegir entre el caos (marxismo) y la democracia.

Con estos planos se puede observar el enojo y la rabia que tiene Manuel ante las condiciones sociales de la gente que vive en la población. Le molesta que un sector de la sociedad tenga que vivir en una constante vulneración de sus derechos fundamentales y que las autoridades solo se preocupen de llevar a cabo un régimen de violencia sin importar las consecuencias.

Si bien Laura comparte la desaprobación contra la dictadura junto con Manuel, ella también se muestra enojada ante la actitud de Manuel, quien a través de la vía armada piensa acabar con Pinochet y su régimen.

V.IV.V.- Abuso de poder

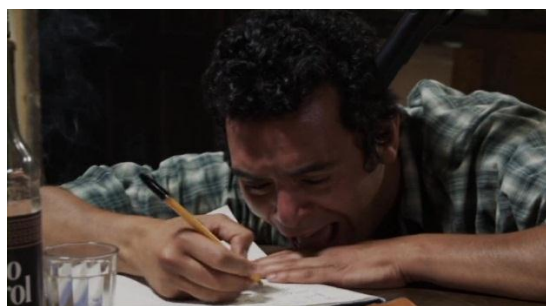
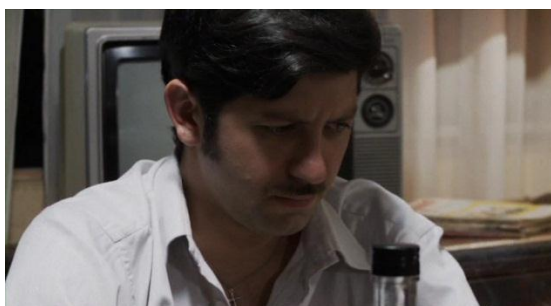
En este contexto se puede observar que la mayoría de los planos utilizados son medios (PM). Por ejemplo, la escena en donde los hermanos Cereceda van caminando por la calle en la noche y de repente una patrulla de Carabineros empieza a perseguirlos, o en la escena donde Alarcón se dirige a sus agentes posterior al atentado de Pinochet:



Conjunto de imágenes 20. Fotogramas de plano medio, E50C2T2 y E20C9T2

Estos planos permiten ver en acción a los personajes principales. Si bien no se les enfoca la figura completa, si le permite al espectador identificar quienes son los protagonistas de la escena en cuestión. Además, este tipo de plano, al igual como en situaciones antes descritas, ayuda a situar los hechos o las acciones en contextos específicos.

Por otra parte, en este ambiente también se utilizó el primer plano (PP), el cual permite seguir la acción de más cerca. A su vez, este tipo de plano hace que el contexto quede relegado. Es decir, en lo que se quiere hacer hincapié con estos planos no es el escenario o el contexto local, sino que las personas y sus expresiones. Por ejemplo:





Conjunto de imágenes 21. Fotogramas de primer plano, E20C8T1 y E11C12T2

En estos fotogramas se puede apreciar más de cerca el miedo de Santos a raíz de la golpiza que le está dando “El troglo” ya que lo están acusando de algo que él dice que no ha cometido. Además, permite ver como Pastene intenta quitar la mirada de lo que está ocurriendo, dando a entender que le causa disgusto lo que su compañero hace. Es gracias a este plano que uno puede empezar a ver como Pastene se aleja de la CNI y comienza a cuestionar lo que está haciendo. En estos fotogramas también se puede ver a Manuel en un sillón mientras Alarcón le habla y lo insulta. Esto permite ver el sufrimiento de Manuel y las emociones que está sintiendo en ese momento, una mezcla de rabia, impotencia y miedo.

En este contexto también se utilizó, pero en menor medida, el primerísimo primer plano (PPP). Con él se puede acentuar la atención sobre los personajes. En la escena en donde Alarcón conversa con Manuel mientras este se encuentra amarrado en un sillón, se puede observar como ambos en un momento son enfocados muy cerca de sus rostros.



Conjunto de imágenes 22. Fotogramas de primerísimo primer plano, E11C12T2

En el caso de Alarcón, este plano se utiliza para enfocarlo mientras está fumando un cigarro y escuchando a Manuel que dice que un día los compañeros y compañeras muertas se levantarán. Se puede apreciar la rabia y el desdén de Manuel al dirigirse a Alarcón, ya que él ha sido uno de los responsables por las muertes, torturas y desapariciones que han ocurrido en el país desde que comenzó la dictadura. Este plano es utilizado en Manuel cuando Alarcón da la orden a sus agentes de que maten a todos los que están en esa casa. Ahí se puede observar como el rostro de Manuel denota una mezcla de sensaciones como pena, rabia y miedo.

V.IV.VI.- Vicaría

En este ambiente se identificaron cuatro tipos de planos utilizados a lo largo de las escenas: primer plano (PP), primerísimo primer plano (PPP), plano detalle (PD) y plano medio (PM).

En el caso del primer plano, este es utilizado en momentos donde los personajes están conversando de algo en específico pero de manera descriptiva. Además se utiliza para mostrarle al espectador quien es el personaje principal en ese momento.

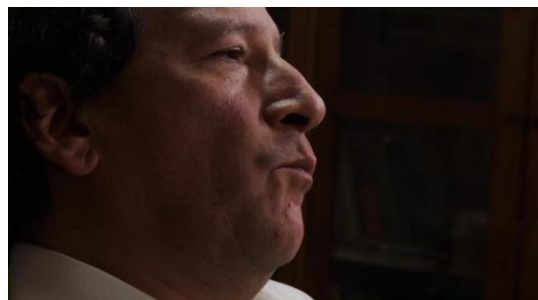




Conjunto de imágenes 23. Fotogramas de primer plano, E5C1T1, E42C4T1 y E40C8T1

En estos fotogramas se puede ver como en la primera escena (E5C1T1), donde están conversando en una oficina de la Vicaría sobre los cuerpos encontrados en los hornos de Isla de Maipo, se emplea un primer plano para enfocar a Carlos Pedregal y al vicario Cristián Precht mientras dicen que hay que identificar esos cuerpos y dar a conocer esta información porque es una prueba para demostrar lo que está haciendo la dictadura. Este plano también es utilizado durante la conversación que Carlos tiene con Ramón en la Vicaría. Ambos conversan sobre lo que ocurre en el país (E42C4T1). En la escena donde Pastene se confiesa con Carlos Pedregal en las dependencias de la Vicaría también se utiliza un primer plano para enfocar al ex agente (E40C8T1).

En cuanto al PPP, este se utiliza en este ambiente para mostrar las emociones que los personajes están experimentando en momentos específicos. Le permite al espectador poder identificarse con los sentimientos, es decir, le permite generar un vínculo mediante la empatía.

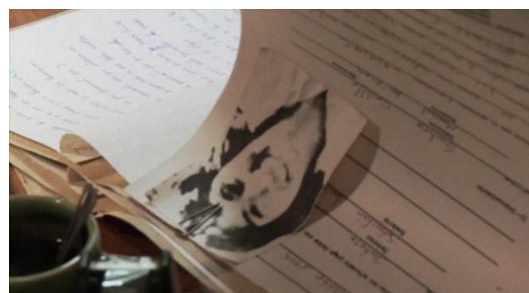


Conjunto de imágenes 24. Fotogramas de primer plano, E42C4T1

Aquí se puede apreciar la sorpresa de Ramón al conocer las atrocidades que ha cometido y escondido el régimen. Esto ocurre mientras él lee los archivos que Carlos le dijo que revisara. También se puede ver la desconfianza y la incertidumbre de Carlos mientras escucha el relato de Pastene. Carlos tiene sensaciones encontradas en ese momento ya que, por una parte, es un hecho clave para la Vicaría y para el país tener en frente y

conversar con quien formó parte de la CNI; mientras que por otro parte, él está conversando con quien tiene información sobre el paradero de su hermano quien ha estado desaparecido desde hace ya algunos años.

El plano detalle en este ambiente permite situar a ciertos objetos o hechos particulares como un personaje fundamental. El mostrar ciertas acciones con un plano como este hace que el espectador los considere para comprender lo que ocurre. También puede darle un ritmo distinto a la situación, ya que al entregar información relevante al espectador la expectación del visionado puede aumentar.



Conjunto de imágenes 25. Fotogramas de plano detalle, E5C1T1, E21C1T1, E30C8T1 y E40C8T1

En estos fotogramas se puede ver como se utiliza un plano detalle para mostrar la diapositiva de los cuerpos encontrados en los hornos de Isla de Maipo. En ella se ven huesos, piedras y algunos pedazos de ropa. En el siguiente fotograma se ven los documentos con los cuales está trabajando Laura en su oficina. Son los expedientes que está revisando para poder identificar los cuerpos encontrados en los hornos. En el tercer fotograma se ven los movimientos que realiza Manuel con sus manos, simulando cortarse las venas al igual que Santos. Esto lo hizo para poner en duda que el propio Santos se haya suicidado, ya que la profundidad de los cortes habría dejado sin fuerzas para cortar el otro brazo. Finalmente, se puede observar las manos de Carlos sosteniendo una grabadora que luego registrará toda la conversación que este tenga con Pastene. La grabadora es un signo importante ya que dota de gran significación la situación, debido a

que este será el primer registro de los hechos cometidos por la CNI, en palabras de un ex agente.

Los planos medios utilizados en este ambiente permiten situar el escenario en que se están desarrollando las personas y cómo estos se relacionan con lo que tienen más cerca.



Conjunto de imágenes 26. Fotogramas de plano medio, E29C5T2 y E27C5T2

Acá se observa como Mónica y el juez Varela conversan en el pasillo de la Vicaría. Da la impresión que esta escena intenta simbolizar lo atrapado que se encuentra la gente y el poco margen de movimiento que tiene la Vicaría para enfrentarse a lo que está ocurriendo en el país. En el segundo fotograma se puede ver el uso de plano medio para situar a las personas en una oficina, sentados en una mesa y revisando muchas carpetas y tomando nota. Es importante señalar que el plano de esta escena también podría considerarse como general corto, sin embargo, debido a cómo son mostrados los personajes, se tomó la decisión de registrarlos como un plano medio.

En este ambiente se puede ver como el contexto juega un rol de suma importancia. El contexto de la Vicaría genera que cada oficina se transforme en un escenario de seguridad ante lo que ocurre en su exterior, y en donde en cada uno de esos escenarios surgen personajes, objetos y emociones distintas que se van conjugando con los distintos enfoques o planos que se utilizan para representarlas.

V.V.- Caracterización activa

Para efectos de este trabajo se ha decidido dividir el análisis del movimiento de cámara en dos. Primero, se revisa el uso del *paneo* (vertical y horizontal) y del *travelling*. En segundo lugar, se describe el movimiento constante que tiene la cámara en cada una de las escenas.

Ambos ámbitos se relacionan con los conceptos de memoria y representación por parte de la ficción televisiva.

V.V.I.- Movimientos de cámara tradicionales

El movimiento de la cámara sobre su propio eje es lo que comúnmente se conoce como panorámica o *paneo* (Aguaded, 1998). Este puede ser horizontal (gira de un lado hacia otro) o vertical (se mueve de arriba hacia abajo o viceversa).

Estos movimientos de cámara realizados a lo largo de la serie permiten describir los escenarios en donde se lleva a cabo la situación; seguir el desplazamiento de los personajes; mostrar acciones específicas; generar cambios en la profundidad de los escenarios (acercamientos o alejamientos con respecto a los personajes), generando un connotación distinta al momento de observar cómo se relacionan los personajes con su entorno y con las otras personas.

Como ejemplo de lo anterior se pueden citar algunos momentos de cada uno de los contextos descritos en la serie. Por ejemplo, con respecto al primero de los ambientes tratados en este trabajo, el cual hace alusión a la “Connotación jurídica” de los acontecimientos, se puede ver como en la escena donde el juez Varela intenta llevar a cabo un careo entre Alarcón y “El rucio” (E17C5T2), la cámara se mueve y sigue el movimiento de Alarcón después de haberse levantado de la silla. Pareciera que la cámara está siguiendo la alteración que el personaje está sintiendo en el momento. Además, la cámara realiza algunos paneos para acompañar a Alarcón mientras este se mueve hacia el “El rucio” y luego por detrás del escritorio del juez. Por otra parte, en la escena donde Ramón se percata de que el juez se acerca a él, este se levanta de la banca y camina. En ese momento la cámara realiza un *paneo* vertical hacia arriba para poder seguir el movimiento de Ramón. Posteriormente, cuando ambos ya están frente a frente, la cámara avanza un poco, quedando más cerca de ellos y de la conversación (E28C7T2).

En la escena donde la familia de Ramón y la amiga de Francisca se encuentran en una cena (E10C5T1), perteneciente al contexto “Espacio familiar”, se realizan pequeños paneos para seguir la conversación que se está desarrollando. Se puede apreciar que la cámara se mueve durante toda la escena, pero estos movimientos se acentúan cuando el ambiente se pone más tenso y Ramón les cuenta que trabaja realizando recursos de amparo para las familias, los detenidos y los desaparecidos a manos de la dictadura.

En el caso del contexto “(Auto) Marginación”, la escena E9C9T2 muestra como la cámara realiza algunos paneos y *travelling* para poder seguir el desplazamiento de Manuel, mientras se escucha el último discurso de Allende. Los movimientos de cámara son lentos

y horizontales, siguen el desplazamiento que realiza Manuel. Además, cuando la cámara enfoca a Manuel, lo hace desde el interior del grupo, como si la cámara fuera la visión de uno de los frentistas que está en la habitación.

Con respecto al contexto “Abuso de poder” identificadas en la serie, en la escena donde Alarcón interroga y golpea a una persona mientras “El troglo” lo acompaña (E24C5T2), se aprecia que la cámara enfoca todo lo ocurrido desde un mismo espacio, es decir, no realiza ningún desplazamiento en el espacio. Al finalizar la escena, se realiza un pequeño paneo vertical hacia abajo, el cual permite observar que en la habitación contigua a donde ocurre la acción, hay un somier que era utilizado para electrocutar a quienes eran tomados detenidos. Además, la cámara comienza a bajar en el momento en que Alarcón le empieza a dar golpes en la cabeza a la persona detenida, lo cual da la impresión que la cámara quiere evitar mostrar la golpiza, sin embargo, quiere que el espectador vea donde se encontraba retenido dicha persona que había sido secuestrado por la CNI.

En las escenas que transcurren al interior de la Vicaría, se puede ver cómo, al igual que en los otros contextos, se emplean algunos paneos que permiten seguir los desplazamientos y movimientos corporales que realizan los personajes mientras están en las distintas oficinas. Además, los movimientos de cámara permiten poner énfasis en algún hecho o acción que es considerada importante. Por ejemplo, cuando Ramón señala que es imposible que Santos se haya podido cortar las muñecas, la cámara realiza un pequeño paneo vertical hacia abajo para enfocar las manos de Ramón y mostrar el tipo de cortes realizados.

En el contexto “Aire libre”, los paneos y travelling realizados permiten, describir las acciones y seguir los movimientos corporales y los desplazamientos de los personajes. Por ejemplo, cuando se muestra a Carlos y a Jorge conversar afuera del Colegio Latinoamericano, los pequeños movimientos de la cámara son lentos y tranquilos, parecieran seguir el ambiente coloquial de la conversación. El movimiento de la cámara se torna más rápido en el momento en que los agentes de la CNI hacen ingreso a la escena. Cuando realizan los disparos se está enfocando a dos estudiantes que están sentados en la sala de clases. Ahí, la cámara se mueve y se acerca a la ventana, siguiendo los movimientos de los estudiantes que quieren saber qué es lo que ocurre.

Resumiendo, se puede decir que los movimientos de la cámara varían según la tensión que se esté viviendo en la escena. También, estos movimientos van a depender del

escenario en el cual se desarrollan los hechos, ya que en un espacio donde están torturando a una persona, los movimientos de la escena son más rápidos y cortos. Además, el movimiento de la cámara también depende del personaje principal que se está mostrando.

V.V.II.- Cámara que respira

En los distintos contextos se puede ver como la cámara no permanece quieta en ningún momento. Siempre está realizando pequeños movimientos durante la escena, cómo si la cámara estuviera grabando mientras la sostienen las manos de los propios camarógrafos. Para efectos de esta serie, estos movimientos le confieren mayor realismo (Antezana y Mateos-Pérez, 2017). Ya no es un enfoque que se desarrolle encima de una plataforma, sino que es una grabación que pareciera tener respiración (Parada, 2011).

El movimiento de la cámara en la serie pareciera tener una doble función: 1) como se vio anteriormente, describe la situación, sigue el desplazamiento de los personajes, pone énfasis en algunos actos específicos, entre otras cosas; y 2) transmite la sensación de que el espectador forma parte de la escena y observa en primera persona cada cosa que ocurre. Esto da paso a la idea de un espectador que vuelve a vivir, o bien, que tiene la posibilidad de vivir por primera vez los hechos reales representados en la serie.

Si bien el espectador mediante el movimiento de cámara pareciera que está presente en cada una de las escenas de la serie, ninguna acción lo toca o lo afecta. Pareciera ser un *espectador omnisciente*, es decir, un espectador que a partir de la representación audiovisual y de la conexión establecida a partir de los afectos, forma parte de la escena, y puede ver y recorrer los mismos escenarios donde transitan los personajes, pero no sufre las consecuencias de estos. Por lo mismo, a pesar de que se resguarde entre las plantas, atrás de una reja, o entre medio de un grupo, siempre está ahí. Dirige su mirada, se acerca y se aleja, se esconde o se agacha.

Este *espectador omnisciente* genera un vínculo entre la representación, la memoria y la ficción televisiva visionada. Hace que cada escena parezca el recuerdo de una vivencia. Como ejemplo de esto se puede citar la escena donde Alarcón está en la oficina hablándoles a sus agentes después del atentado a Pinochet en el Cajón del Maipo (E20C9T2), se puede ver que la cámara se mueve junto con él, se mueve desde el interior del grupo. Pareciera que el espectador está en la escena como uno más de los agentes que escucha atentamente lo que Alarcón tiene que decir.

V.VI.- Descripción del movimiento de la imagen (zoom in o zoom out)

V.VI.I.- Aire libre

En todas las escenas de este contexto se realizan *zoom in* y *zoom out*, excepto en donde se puede ver a los hermanos Cereceda entregando comida desde un camión a las y los pobladores (E14C2T2).

El acercamiento o alejamiento de la imagen en este ambiente se encarga de retratar las distintas emociones que están sintiendo los personajes. Por ejemplo, se utiliza *zoom in* cuando el carabinero les pregunta a Laura y a su amigo que estaban haciendo arriba en los hornos. Se vuelve a utilizar esta técnica cuando Ramón saluda al carabinero y se da cuenta que es su amigo de la infancia (E9C1T1). En esta misma escena se utiliza el *zoom out* cuando el carabinero le dice a Ramón que “es su trabajo”, después que este último le dijera que antes era más simpático con las mujeres. En este caso, el alejamiento puede representar la distancia que desea marcar el carabinero, como si no quisiera perder la autoridad que tiene ante el reencuentro con un viejo amigo.



Conjunto de imágenes 27. E9C1T1 y E24C12T1

En la escena siguiente, donde Carlos conversa con el juez (E10C1T1), se realizan dos acercamientos de la imagen: 1) cuando enfocan a Carlos y al juez a través de las ventanas del auto, demostrando la atención que el espectador debe poner en ese hecho; 2) cuando el juez señala que tiene todos los teléfonos del juzgado intervenidos. En este caso, y en

conjunto con el PPP, se realiza la importancia que le entrega al espectador sobre una información clave y secreta.

En la escena (E24C12T1) no se realiza *zoom in*, pero si se realiza un *zoom out* cuando el campesino se saca su sombrero y observa los cuerpos tirados y sin vida. Esto pareciera demostrar la sorpresa tanto de la persona al interior de la pantalla como del espectador al ver esto.

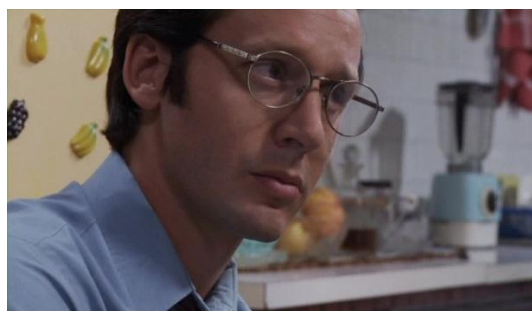
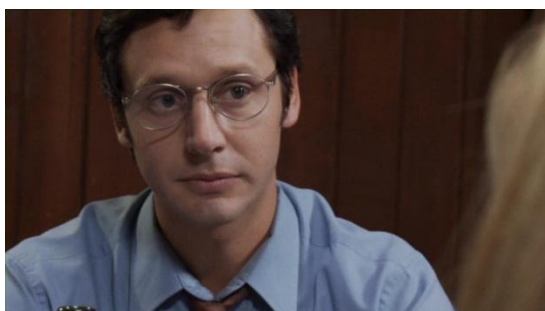
V.VI.II.- Connotación jurídica

En ninguna de las escenas seleccionadas se realiza algún *zoom in* o *zoom out*.

V.VI.III.- Espacio familiar

En este caso, el acercamiento o alejamiento de la imagen mediante un *zoom in* o un *zoom out*, permite centrarnos aún más en el personaje que se muestra en pantalla. Es decir, este recurso viene, por una parte, a reforzar las emociones o afectos que se representan mediante los tipos de planos utilizados y, por otro parte, le indica al espectador que ese momento es clave y que no puede perder de vista lo que se le está mostrando.

Como ejemplo de lo dicho anteriormente, se pueden citar algunas situaciones específicas en donde el acercamiento o alejamiento de la imagen marca el ritmo, la tensión y lo álgido de la situación. En la escena del comedor (E10C5T1), en donde toda la familia de Ramón está comiendo y conversando, se realiza un *zoom in* cuando él cuenta que se está especializando en recursos de amparo. Otro ejemplo de aquello es cuando la imagen se acerca al rostro de Ramón después de que su padre le dijera que ellos (haciendo alusión a la Vicaría) defienden terroristas (E11C5T1). Finalmente, esto se repite cuando la imagen realiza un *zoom in* en el momento en que Francisca señala que pareciera que estuvieran persiguiendo a su padre (debido a los problemas laborales que ha tenido en el último tiempo) (E19C8T1).





Conjunto de imágenes 28. E10C5T1, E11C5T1 y E19C8T1

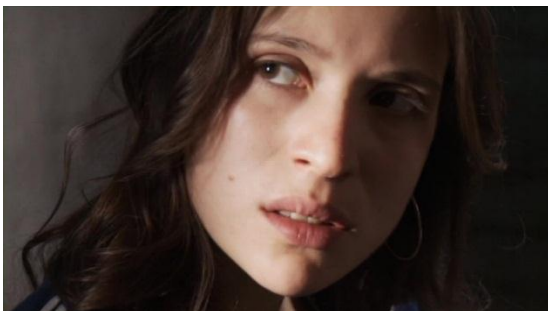
En la quinta escena de este ambiente (E12C9T2) no se realizó ningún acercamiento o alejamiento de la imagen.

V.VI.IV.- (Auto) Marginación

En las dos escenas de la segunda temporada (E9C9T2 y E31C9T2, respectivamente) no se realiza ni *zoom in* ni *zoom out*.

Los acercamientos realizados en las dos primeras escenas (E19C4T1 y E33C5T1) cumplen un rol similar al de los tipos de planos. Se encargan de poner en escena las emociones y los afectos, de mostrar lo que están sintiendo los personajes. Es decir, el *zoom in* y el *zoom out* representan el ámbito interno de cada persona que aparece en escena.

A raíz de lo dicho anteriormente, se puede señalar que los acercamientos, en conjunto con los planos, refuerzan el carácter afectivo. Por ejemplo, se realiza *zoom in*: 1) Al rostro de Laura cuando ella le dice a Manuel que con su sublevación solo logrará que lo maten; 2) Al rostro desconcertado de Manuel cuando Laura le dice que Fabián está vivo. Por otra parte, se realiza *zoom out*: 1) Cuando Manuel se levanta y, enojado, le dice a Laura que los militares torturan y matan gente, y que hay personas que mueren de hambre; 2) Cuando enfocan a Manuel y este señala que quebraron a Fabián.





Conjunto de imágenes 29. E19C4T1 y E33C5T1

En estos ejemplos se ve que los acercamientos realizados van en sintonía con el enojo y la rabia que los personajes están sintiendo en el momento. Esta rabia surge por el miedo de uno de ellos o porque uno de los interlocutores no entiende o no ve las cosas como su contraparte.

V.VI.V.- Abuso de poder

Aquí, la única escena que utiliza *zoom in* y *zoom out* es en la que Pastene y “El troglo” van a la casa de un ex compañero de este último y lo obligan a firmar una carta en donde asume la culpa por el asesinato de Lautaro Marín (E20C8T1). Los acercamientos se producen cuando “El troglo” lanza al suelo a Santos y comienza a golpearlo; cuando enfocan a Pastene y este observa al ex compañero del troglo; o cuando “El troglo” está apuntando con un arma en la cabeza a Santos. Por su parte, el alejamiento ocurre cuando enfocan a Pastene y este intenta no mirar a “El troglo” como golpea a su ex compañero.



Conjunto de imágenes 30. E20C8T1

Por otra parte, ninguna de las otras escenas presenta algún acercamiento o alejamiento de la imagen. Esto se puede interpretar como un resguardo hacia el espectador, es decir, como si el espectador no pudiera ingresar a ese espacio debido a que es un lugar de suma violencia y es mejor poner atención a lo que ocurre desde una distancia prudente. Sin embargo, a pesar de no estar dentro de la celda, el espectador puede observar todo lo que ocurre en primera persona. Esto genera la sensación de que los espacios de tortura son los

únicos espacios en donde el espectador debe estar un tanto alejado. Si bien se busca que el espectador forme parte de cada una de las acciones ocurridas en la serie, el escenario de las torturas es muy crudo.

V.VI.VI.- Vicaría

En las escenas de la segunda temporada (E27C5, E29C5 y E24C7) no se utiliza el acercamiento o alejamiento de la imagen en ningún momento.

En la escena (E5C1T1) se puede ver que hay tres acercamientos que son importantes: 1) cuando Carlos señala que la información sobre los cuerpos encontrados fue entregada a los medios de comunicación de confianza y que se publicará al día siguiente; 2) cuando Carlos dice que la Corte Suprema debe enviar alguien para que investigue lo ocurrido, ya que ante estos hallazgos no pueden hacerse los desentendidos; 3) cuando Carlos señala que los cuerpos encontrados en Isla de Maipo pueden ser los únicos indicios de los asesinatos en la dictadura.



Conjunto de imágenes 31. E5C1T1, E21C1T1 y E30C8T1

En la segunda escena (E21C1T1) se identificaron tres *zoom in* y un *zoom out* que se consideran importantes de describir. El primer acercamiento de la imagen ocurre cuando Manuel, con tono irónico, dice que Pinochet debe tener miedo de la ONU por haber matado unos campesinos. El otro acercamiento se produce cuando el mismo Manuel dice que Pinochet saldrá diciendo que es víctima de presiones internacionales. Finalmente, se

produce un acercamiento de la imagen cuando enfocan a Manuel después que Laura le dice si su intención es oponer resistencia a la dictadura con unas cuantas armas.

El *zoom out* de esta escena ocurre cuando Manuel pregunta si los cuerpos encontrados en los hornos de Isla de Maipo eran militantes. Este alejamiento pareciera denotar un pequeño distanciamiento o desinterés sobre lo que hace Laura, ya que Manuel le presta más atención a la militancia de los cuerpos.

En la escena donde Carlos y Ramón conversan sobre el caso de Santos y de Lautaro Marín se realiza un acercamiento de la imagen cuando Ramón va a decir que tienen que comprobar que eso es un montaje, ya que es imposible que Santos lo haya hecho (E30C8T1).

En la última escena de la primera temporada de este ambiente, se realiza *zoom in* al rostro de Carlos cuando Pastene señala que ingresó a las fuerzas armadas en Concepción, su ciudad natal; y cuando enfocan a Pastene y este señala que una vez dentro de la CNI, poco a poco lo fueron transformando.

En este ambiente, el uso de *zoom in* y *zoom out* es utilizado para marcar los ritmos de las conversaciones, los momentos álgidos y tensos. Además, se emplea para denotar lo que los personajes sienten en momentos específicos. Las emociones que se pudieron reconocer en este ambiente son: preocupación e incertidumbre ante lo que ocurre en el país.

Cabe destacar que las situaciones en las cuales se produjeron estos alejamientos y acercamientos de la imagen sobre los personajes, se producen bajo un contexto en el que la información para desacreditar los montajes de la dictadura, la desinformación bajo la cual se ampara el régimen y la manipulación de los hechos por parte del mismo, son un factor clave que influye en quienes trabajan para la Vicaría.

V.VII.- Ángulo o posición de la cámara

V.VII.I.- Connotación jurídica

Durante la primera escena (E17C5T2) se puede observar como “El rucio” es enfocado en todo momento bajo un ángulo frontal.

Por otra parte, al inicio de la escena se utiliza un ángulo frontal para enfocar desde atrás a “El rucio” y a Alarcón, quienes están sentados delante de una estante lleno de libros y

archivos. Da la impresión en el inicio de la escena, y hasta que Alarcón se levanta, que los tres personajes están en igualdad de condiciones, es decir, no hay una jerarquía de alguno de ellos por sobre el resto. Esta angulación se mantiene hasta que Alarcón se levanta de su silla. Desde ese momento, el ángulo utilizado para enfocarlo mientras está al lado del juez, es un contrapicado leve (sigue pareciendo frontal). Este ángulo se mantiene hasta el fin de la escena cada vez que los muestran a ambos, o cuando muestran a Alarcón hablándole a “El rucio”.



Conjunto de imágenes 32. Fotogramas de ángulo frontal y contrapicado leve, E17C5T2

De esta manera, el ángulo de la cámara demuestra cierta jerarquía que tiene Alarcón al momento de enfrentarse ante “El rucio” y el juez Varela. Esto reafirma la idea de la seguridad y el poder que este detenta en el contexto socio-político del país. Ahora bien, el ángulo frontal, aunque levemente inclinado, utilizado cuando se enfoca a Alarcón y al juez Varela representa, por un lado, la división de la sociedad ya que se encuentran dos instituciones con una influencia importante y en donde ambas dicen proteger a la sociedad. Por otra parte, se puede ver que el choque de fuerzas entre dichas instituciones es equiparado, es una lucha en donde la protección de la vida es fundamental. Para el caso del juez, se debe proteger la vida por sobre todas las cosas, no se puede permitir que un régimen siga abusando de su propia población. Por su parte, Alarcón y el régimen que hay a sus espaldas defiende la idea de matar y acabar con la vida de los opositores para así poder preservar la vida de un régimen que trajo estabilidad y seguridad.

En la segunda y la tercera escena (E19C7T2 y E28C7T2, respectivamente) se utiliza un ángulo frontal en todo momento. Sin embargo, en la segunda escena cuando se muestra la conversación entre el juez Varela y “El rucio” pareciera ser que el ángulo de la cámara está levemente inclinado y queda en un ángulo picado. Lo que ocurre es que los personajes están por debajo de la mitad de la imagen, y eso produce el efecto picado.



Conjunto de imágenes 33. Fotogramas de ángulo frontal, E28C7T2 y E19C7T2

Este ángulo muestra la paridad entre “El rucio” y el juez Varela. Pero esto no ocurre porque el primero de ellos represente a una institución o sea una persona con mucha influencia en la sociedad, sino que se da debido a una ley que protege a “El rucio”, la Ley de Amnistía. Esto hace que él se encuentra en una posición similar a la del juez con respecto al poder que puede ejercer.

V.VII.II.- Aire libre

En lo que concierne a este contexto se puede ver que existe una diversidad de ángulos utilizados que van cambiando durante el transcurso de la escena y de acuerdo a los escenarios y contextos locales en los que se llevan a cabo las acciones. A pesar de aquello, hay dos que adquieren una mayor connotación: el frontal y el contrapicado.

Con respecto al primer ángulo, hay tres escenas que servirán como ejemplo: 1) la escena donde Carlos Pedregal conversa con el juez después de haber visto los cuerpos encontrados en los hornos de Isla de Maipo; 2) cuando un grupo de carabineros intenta ingresar a la iglesia de la población La Bandera para poder arrestar a unos “extremistas” que escondieron armas; y 3) en la escena donde Pastene maneja su auto acompañado de Fabián y se dirigen a un bar a tomar algo:





Conjunto de imágenes 34. Fotogramas de ángulo frontal, E10C1T1, E8C4T1 y E51C5T1

En el primer fotograma se puede observar que Carlos y el juez están en un lugar un tanto alejado del resto de las personas y este último le indica que tiene intenciones de ayudar pero que sus teléfonos están intervenidos. Este ángulo nos muestra que ambos están en igualdad de condiciones, ninguno presenta jerarquía sobre el otro ya que ambos trabajan desde el ámbito judicial, es decir, no son oponentes. Ambos desean trabajar y ayudarse mutuamente pero están acorralados debido a que los agentes de la dictadura los están siguiendo e investigando para saber cada uno de sus pasos.

En el segundo fotograma se aprecia que el padre Pierre de la iglesia de la población La Bandera y el carabinero discuten sobre el ingreso de estos últimos. Aquí se puede apreciar el choque de fuerzas equivalentes entre dos instituciones que intentan mantener el orden y el resguardo de la población de maneras distintas: la Iglesia y Carabineros. La primera protege a la sociedad alejándolos de los segundos debido al riesgo que corren sus vidas a raíz del abuso de poder que estos pueden llegar a ejercer.

En el último fotograma se puede ver como Pastene y Fabián, mientras van en el auto, están a una misma altura, es decir, la autoridad y la jerarquía del primero ha desaparecido. Esto se debe al hecho de que el agente de la CNI está confesando sus problemas y está intentando generar un vínculo. Le cuenta sus problemas para dormir, lo complicado que es para él llegar a su casa y ver a su hijo y su esposa. Finalmente, le dice a Fabián que ambos están metidos en lo mismo. Ahí se explicita la igualdad de condiciones bajo un sistema que los ubica como oponentes. Ambos están condicionados por un contexto que mantiene dividido al país.

Hay tres escenas que permiten ejemplificar el uso del ángulo contrapicado en este ambiente: 1) cuando agentes de la CNI secuestran a Carlos Pedregal y a Jorge Troncoso a plena luz del día; y 2) cuando el ciclista que iba por el camino de tierra se detiene y observa los cuerpos encontrados a un costado del camino:



Conjunto de imágenes 35. Fotogramas de ángulo contrapicado, E10C12T1 y E24C12T1

En el primer fotograma se observa a “El troglo” disparándole a un profesor a la entrada del colegio. Este ángulo realza notoriamente la figura de autoridad del agente. A eso hay que agregarle que esto ocurre temprano en la mañana y con varias personas observando. Por lo tanto, él está consciente del poder que puede ejercer a cualquier hora del día y en cualquier lugar.

En el segundo fotograma se ve como un campesino deja tirada su bicicleta y observa los cuerpos de Luca Rossi, Carlos Pedregal y Jorge Troncoso tirados a un costado del camino de tierra. Su figura se ve por encima de ellos. De esta manera, la única “autoridad” por sobre ellos es el propio campesino que los encontró.

En este segundo grupo de fotogramas revisados se puede ver la división y las categorías que hay en la sociedad. Hay ciertos sectores que parecieran tener una ciudadanía de segunda y que se convierten en un objeto a eliminar. Por lo tanto, se evidencia una fragmentación, una marginación y un poder *sobre* la vida pero que tiene como finalidad proteger y salvaguardar a la misma.

V.VII.III.- Espacio familiar

Aquí se utiliza principalmente un ángulo frontal, dando a entender que todos están en una misma posición social, todos son parte de una misma familia y por lo tanto no hay jerarquía de uno por sobre otro, nadie está por encima de los demás.



Conjunto de imágenes 36. Fotogramas de ángulo frontal, E10C5T1 y E11C5T1

En los fotogramas se puede observar cómo se enfoca a cada uno de los personajes mientras conversan y se desarrolla la cena. Luego, en el segundo fotograma, se ve a Ramón mientras mantiene una conversación con su padre en la cocina de la casa.

En general, estas escenas mantienen un ambiente distendido en donde no se exhibe ninguna jerarquía o autoridad de algún personaje sobre otro. No obstante, si se pueden observar discusiones y gestos que representan la oposición ideológica de algunos de ellos. De esta manera, el espacio familiar permite las discusiones pero eso no alcanza para que alguien pueda ejercer autoridad. Todo queda en el plano verbal, en lo ideológico.

V.VII.IV.- (Auto) Marginación

En las escenas de la primera temporada (E19C4T1 y E33C5T1) se utilizan varios cambios con respecto al ángulo empleado por la cámara. Esto no ocurre en las escenas de la segunda temporada, las cuales utilizan el mismo ángulo durante toda la escena.

En este caso, se puede apreciar que los ángulos utilizados en las escenas vienen a entregar información con respecto al rol, la importancia o la jerarquía de los personajes en el escenario en el cual ocurren los hechos. En el caso de la primera escena, en donde Manuel y Laura discuten mientras están escondidos en la población La Bandera, se utiliza un ángulo contrapicado cuando Manuel le pregunta a Laura si conoce las condiciones en las cuales viven las y los pobladores.



Conjunto de imágenes 37. Fotogramas de ángulo contrapicado y frontal, E19C4T1

Luego, ya al final de la escena, se utiliza un ángulo frontal para enfocar a Manuel y Laura mientras debaten sobre las formas que ambos consideran válidas para enfrentarse a la dictadura. Ante esto, se puede interpretar que el ángulo pasa de un contrapicado a uno frontal porque representa que son dos visiones de mundo igual de válidas que estaban en ese momento en la sociedad. Cada una lucha por ser hegemónica y lograr el cambio social. Manuel desde la vía armada y Laura por la vía judicial.

En la segunda escena se puede apreciar cómo se enfoca desde un ángulo levemente inclinado (picado) el arma que está en el escritorio y las manos de Manuel mientras escribe en la máquina una carta, que luego se sabe que era para despedirse de Fabián. En este caso, el ángulo al concentrarse en objetos o en las manos de un personaje, más que resaltar o representar las emociones del mismo, permite poner atención y detallar una acción concreta.



Conjunto de imágenes 38. Fotogramas de ángulo picado leve, E33C5T1

Aquí se puede ver que se enfatiza en el arma que está al lado de Manuel mientras este escribe. Es el arma quien pasa a ser el actante principal en ese momento. El arma entabla una relación con la carta y con lo que se está escribiendo en ella. La pistola es un instrumento que da muerte pero que al mismo tiempo defiende la vida de quien la empuña. A su vez, la carta escrita habla de la muerte de una persona pero, en ese momento, se transforma en el recuerdo del sentido que tenía la vida de la misma (Fabián, en este caso). La carta y la pistola se convierten en la prolongación de la vida en un doble movimiento: 1) la significación y el recuerdo del cuerpo que se creía muerto o que ya no lucha por las mismas convicciones de antes; y 2) por lo material, por la continuación de un cuerpo que sigue vivo, que aún se mueve y puede expresarse.

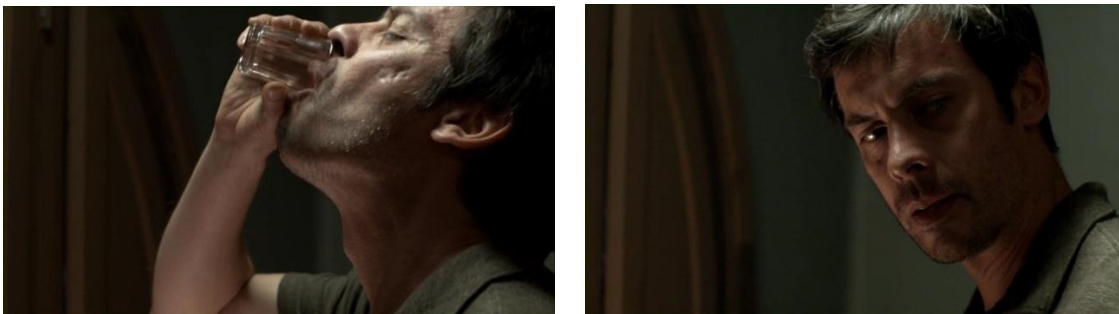
En las escenas de la segunda temporada (E9C9T2 y E31C9T2), y como se dijo anteriormente, sólo se utilizó un solo ángulo durante toda la escena. En el caso de la escena en donde Manuel está en frente de un grupo de frentistas, la cámara enfocó desde

un ángulo frontal. Demostrando que quienes están en esa habitación son igual de importantes para la misión y que todos y todas, sin jerarquía alguna, deben estar dispuestos a dar su vida por el país, por los compañeros y compañeras que murieron y por las familias de cada uno de ellos.



Conjunto de imágenes 39. Fotogramas de ángulo frontal, E9C9T2

En el caso de la escena en donde se muestra a Manuel, en primer plano, en una habitación bebiendo y con mirada desafiante, se emplea un ángulo levemente inclinado, como si se tratara de un contrapicado. De esta manera, su persona es vista hacia arriba, con autoridad y respeto.



Conjunto de imágenes 40. Fotogramas de ángulo contrapicado, E31C9T2

Ante este ángulo, pareciera ser que en estos momentos, justo cuando Pinochet señala en TV que están en una guerra contra el marxismo, Manuel se muestra como una persona con mucho poder y con un estatus importante dentro de la resistencia contra el régimen. Es un personaje con una jerarquía y autoridad fundamental para enfrentarse de igual a igual ante la dictadura.

V.VII.V.- Abuso de poder

En este contexto, las escenas desarrollan una mixtura con respecto al uso de los ángulos, estos van variando con el transcurso de las acciones. Los ángulos utilizados son el frontal, el picado y contrapicado.

Por ejemplo, en el caso de las escenas en donde Alarcón interroga a Andrea (E7C2T2 y E49C2T2) y donde los hermanos Cereceda escapan de una patrulla de Carabineros en medio de la noche (E50C2T2), se puede apreciar que se utiliza, en todo momento, un ángulo frontal. El hecho de que el interrogatorio sea enfocado con un ángulo frontal se puede interpretar como una táctica de Alarcón para equipararse con Andrea. Intenta generar empatía a través de preguntas que son muy generales, le relata hechos históricos y dice algunos comentarios con un tono de preocupación.



Conjunto de imágenes 41. Fotogramas de ángulo frontal, E7C2T2, E49C2T2 y E50C2T2

En la escena donde Alarcón, acompañado de “El troglo”, interroga a un personaje hombre y luego empieza a golpearlo, la cámara está posicionada a la altura de las rodillas, por lo mismo, es que da la impresión que se utiliza un ángulo levemente inclinado hacia arriba, es decir, un contrapicado. Este ángulo se repite en la escena donde Alarcón le apunta con la pistola a Manuel mientras este se encuentra de rodillas en el piso. El momento en que el militar les lanza un cigarro a los jóvenes que recientemente fueron rociados con bencina también es enfocado con ángulo contrapicado.



Conjunto de imágenes 42. Fotogramas de ángulo contrapicado, E24C5T2, E11C12T2 y E10C7T2

En estas escenas se puede apreciar como los personajes enfocados adquieren una autoridad importante ante los hechos. Son ellos quienes ejercen el poder y controlan a quienes se movilizan en contra del régimen de Pinochet.

Por otro lado, hay momentos en algunas escenas en donde se evidencia el uso de un ángulo picado. Por ejemplo, cuando se enfoca a los jóvenes mientras un militar los rocía con bencina (E10C7T2); cuando se enfoca el cuerpo que yace en el suelo mientras Alarcón indica que se trata de un extremista que andaba con material subversivo (E30C11T2); cuando se muestra a Manuel amarrado y casi desnudo en el suelo de una celda (E1C12T2); o cuando se muestra a Manuel segundos antes de que Alarcón le dispare (E11C12T2).





Conjunto de imágenes 43. Fotogramas de ángulo picado, E30C11T2, E1C12T2 y E11C12T2

En estos fotogramas se puede ver la jerarquía que tienen los agentes de la CNI, los Carabineros y el contexto local por sobre los personajes que se identifican con una ideología opuesta al régimen dictatorial de Pinochet.

V.VII.VI.- Vicaría

En este contexto, la cámara es puesta, en la mayoría de las veces, en un ángulo frontal. Por ejemplo, este ángulo es usado cuando Ramón conversa con Carlos en su oficina sobre el caso de Santos y de Lautaro Marín. Esto se repite en las escenas E27C5 y E29C5, ambas de la segunda temporada. En la primera se ve a Javier, el juez Varela, Ramón y Andrea conversar sobre los cargos bajo los cuales “El rucio” puede ser culpado. En la segunda, se ve al juez Varela conversar con Mónica en el pasillo de la Vicaría.



Conjunto de imágenes 44. Fotogramas de ángulo frontal, E30C8T1, E27C5T2 y E29C5T2

Este tipo de ángulo simboliza la igualdad de condiciones en la que se encuentran los actantes. No hay una jerarquía de alguno de ellos por sobre el resto. Todos forman parte de un mismo equipo de trabajo que, justamente, se enfrenta ante dichas jerarquías.

Las siguientes imágenes se desarrollan en un contexto social en donde la autoridad y el poder que eran capaces de ejercer instituciones como las Fuerzas Armadas y Carabineros, denotaba una división a nivel social y en donde había sectores que eran categorizados o calificados con una ciudadanía de segunda. Sin embargo, a raíz del contexto local que se da al interior de la Vicaría, dicha jerarquía se torna un tanto difusa en el momento en que Pastene conversa con Carlos en su oficina:



Conjunto de imágenes 45. Fotogramas de ángulo frontal a Carlos y Pastene, E40C8T1

Cuando Pastene empieza a hablar y cuenta la historia de cuando ingresó a las Fuerzas Armadas, el ángulo está algo inclinado, pero de manera muy leve. En ese momento, Pastene habla de su rango y se le muestra como alguien socialmente importante y de jerarquía en el contexto que vive el país. Luego, esto cambia cuando Carlos le dice que espere un poco y que parta señalando su nombre. Desde ahí el ángulo que enfocaba a Pastene pasó a estar notoriamente frontal, el cual lo deja como una persona común y corriente. El ángulo frontal hace que Pastene deje la máscara, la impronta y la coraza que tiene, su autoridad y jerarquía se van desvaneciendo desde el momento en que empieza a contar todo lo que sabe, se transforma en un traidor, en un potencial cuerpo que la CNI buscará para silenciar.

V.VIII.- Información brindada por las imágenes dentro de la escena

V.VIII.I.- Connotación jurídica y Espacio familiar

En ambos contextos no hubo escenas en donde se pudiera registrar información brindada por poleras, lienzos, posters, etc.

V.VIII.II.- Aire libre

Aquí sólo hay dos escenas en las cuales se registraron imágenes que entregaron información. La primera es la escena en donde Carlos y Troncoso conversan afuera de un colegio, donde en la parte superior de la imagen se puede leer el nombre del mismo “Colegio Latinoamericano”.

En la última escena de este ambiente se pueden reconocer los logos de dos canales de televisión en los micrófonos de los periodistas que estaban afuera del SML: Canal 13 y TVN.

V.VIII.III.- (Auto) Marginación

En las escenas E19C4T1 (donde Ramón y su familia están en el living escuchando la televisión para saber sobre los cómputos del plebiscito de 1980 para aprobar la Constitución) y E9C9T2 (donde Ramón y un grupo de frentistas escuchan de un cassette el último discurso de Salvador Allende) no se registra información brindada por objetos, tales como banderas, tazas, posters, etc.

En la escena E31C9T2 tampoco existen imágenes y objetos que entreguen información. Sin embargo, se puede contemplar el video que aparece antes de que muestren a Manuel, como un recurso que brinda información al interior de la escena. Esto, porque cuando muestran a Manuel, aún se escucha el audio del video en donde Pinochet está hablando sobre la guerra y sobre los dos bandos que dividen al país: el marxismo y la democracia. En este caso, el video permite situar el contexto social bajo el cual está Manuel y el resto de la sociedad. Además, le da una connotación más desafiante a la mirada de Manuel, situándolo como un enemigo fuerte.

La escena E33C5T1 es la única en donde se puede registrar un objeto del cual se pueda extraer información. En este caso, se muestra la carta que estaba escribiendo Manuel a raíz de la muerte de su compañero Fabián. En ella se logra leer lo siguiente:

“Compañero Fabián: Cada cuerpo es un instrumento para la lucha. La convicción es nuestra arma. Tenemos la certeza de que el camino continua, muchos se sumarán. Muchos más caerán. Pero nada nos detendrá, ni la traición, ni la muerte”

Lo interesante de esa carta es el final, en donde se hace alusión a la traición y a la muerte, conceptos que están presentes en la escena a partir del binomio *conocimiento-desinformación*. En un principio, Manuel pensaba que Fabián estaba muerto y que, si bien

era lamentable, era una motivación más para continuar la lucha y que el esfuerzo de los y las compañeras caídas no fuera en vano. Sin embargo, en cuanto Manuel se entera que Fabián está vivo y está ayudando a la CNI, la traición se transforma en una punzada aún más sanguinaria e hiriente que la propia muerte. El conocimiento de la traición es más potente que la supuesta muerte de Fabián.

V.VIII.IV.- Abuso de poder

En sólo dos escenas se pudo registrar información brindada por imágenes en su interior. La primera de ellas es la escena donde los militares detienen a dos jóvenes, los tiran en una esquina, los rocían con bencina y luego los queman vivos (E10C7T2). En ella, mientras se enfoca al militar a cargo dando instrucciones, se logra ver un lienzo pegado en la muralla que dice “*Fuerza revolucionaria por una patria popular*”. Lo interesante de este lienzo es que está colocado en la calle después de una marcha y se opone lingüísticamente a lo que ocurre en la escena. En primer lugar, los militares se muestran como los opositores de cualquier *fuerza revolucionaria*. Ellos son vistos como el mal que hay que erradicar de la sociedad. En segundo lugar, *patria popular* se opone al contexto social y político que se vivía en el país.

La otra escena que entrega información por alguna imagen al interior de ella es donde aparece Alarcón, rodeado de periodistas y agentes, señalando que el extremista muerto que se encuentra a sus pies portaba material subversivo (E30C11T2). En ella, se puede identificar el logo de un canal de televisión que está reportando el incidente.

V.VIII.V.- Vicaría

En este contexto sólo hay dos escenas en las cuales se registraron imágenes u objetos que entregaron información. La primera es la escena en donde Ramón ingresa a la oficina de Carlos para conversar sobre los nuevos datos que tiene sobre la muerte de Santos. Mientras Carlos está en su escritorio se puede leer la portada de un diario que dice “*Se realizan peritajes en casa del asesino-suicida*”. El titular del diario está escrito con letras rojas y mayúsculas y versa: “*Investigan confesión del asesino de Marín*”. A esto lo acompaña una foto de Santos y otra de Marín. La de Santos pareciese que fue tomada en su casa mientras que la de Marín es una más formal.

En la parte inferior del diario dice “*6 combates y 7 muertos en Neltume*”. Esto va acompañado de una imagen de unos militares en la calle.

En la segunda escena, mientras Mónica conversa con el juez Varela en el pasillo de la Vicaría, se puede observar un afiche que dice “*1er Festival internacional de la canción universitaria*” (es lo que se alcanza a distinguir). Un poco más atrás del juez, hacia el fondo del pasillo, se puede observar un pequeño letrero que dice “*Enfermería*”.

V.IX.- Iluminación

V.IX.I.- Espacio Familiar

Las escenas de este contexto tienen una iluminación variada.

La primera escena (E10C4T1, sobre los cómputos del plebiscito de 1980) tiene una iluminación natural, por lo que se puede identificar que todo transcurre a plena luz del día. A su vez, esta iluminación no es directa hacia los personajes, excepto a Ramón y su padre a quienes la luz les llega directamente en el perfil izquierdo de su rostro. Esta iluminación directa en los rostros de ambos se puede interpretar como un aviso al espectador de donde tiene que centrar su atención ya que ellos, debido a sus diferencias ideológicas, terminan siendo fundamentales en una situación que los mantiene expectantes.

En las tres escenas siguientes (E10C5T1, E11C5T1 y E19C8T1) la iluminación es artificial. En la primera de estas escenas, todo transcurre en el comedor de la casa de la familia de Ramón, por lo tanto, la luz ilumina de forma pareja a todos los personajes. En la segunda escena, la discusión entre Ramón y su padre ocurre en la cocina. En ella, la luz llega a los perfiles opuestos de los rostros. La iluminación llega a Ramón por el lado izquierdo y a su padre por el lado derecho. Esto se puede interpretar como la oposición ideológica con respecto a sus maneras de pensar y ver las cosas que ocurren en el país. En la escena donde el padre de Ramón le informa a su familia que ha quedado sin trabajo, la luz se encuentra por arriba de ellos, por lo tanto, los rostros están en todo momento iluminados.

En la última escena (E12C9T2) se da una combinación de luz natural y artificial. Si bien todo transcurre a plena luz del día, la escena tiene un poco de sombra debido a que la luz del sol no llega directamente en donde ocurre la acción. Al mismo tiempo, se puede observar que la luz del techo y la de una pequeña lámpara que está al lado del teléfono se encuentran encendidas.

A pesar de la variedad de tipos de iluminación que tiene este ambiente, no hay ninguna escena que pueda considerarse como sombría. Siempre existe bastante luz y se logran apreciar tanto los gestos, como las expresiones y los desplazamientos de los personajes sin ningún problema.

V.IX.II.- (Auto) Marginación

En este caso hay una distinción entre las escenas de ambas temporadas. En las escenas de la primera temporada la iluminación es natural, las acciones transcurren a plena luz del día. En el caso de la escena E19C4T1, la luz juega un rol importante al momento de reafirmar la oposición de ideas que tiene Laura y Manuel con respecto a las formas de luchar en contra de la dictadura. En la escena E33C5T1 se puede ver como la luz entra por la ventana de frente a Manuel. A pesar de aquello, esta es una escena en donde los contrastes y los tonos sombríos son muy notorios en los rostros.

Ahora bien, en el caso de las escenas de la segunda temporada (E9C9T2 y E31C9T2), la iluminación es artificial. Además, las acciones se desarrollan en una habitación en donde todas las ventanas están cerradas y cubiertas. Por lo tanto, no se puede identificar si esto ocurre durante la mañana, la tarde o la noche. Eso sí, con respecto a la escena E31, se puede asumir que es de noche debido a la escena anterior.

Con respecto a la escena en donde Manuel arenga a los frentistas después de haber escuchado el discurso de Allende, se aprecia que debido a los movimientos y desplazamientos de este en el escenario, a veces se encuentra con más luz, y en otras ocasiones con más sombra. Cada vez que se mueve hacia su izquierda, camina hacia el centro de la habitación y es ahí donde se encuentra la luz. Por otra parte, cuando Manuel se mueve hacia la derecha, se mueve hacia la sombras.

Estos contrastes a partir del desplazamiento se pueden tomar como un simbolismo de la lucha ideológica que hay en la sociedad y la que realiza Manuel ante el régimen. Otra interpretación que surge de dichos contrastes tiene relación con los lugares en donde se encuentra las luces. La luz que se encuentra a la derecha de Manuel es pequeña y se encuentra más abajo que él, ya que está en una mesa. La luz que lo ilumina cuando él se mueve hacia la izquierda se encuentra arriba de él. Esto podría interpretarse como la lucha ideológica y la visión moral que se tiene sobre los bandos. La derecha es mala y no beneficia a toda la sociedad porque hace que un país retroceda y solo ilumina a algunos

pocos. Por su parte, la izquierda es buena, e ilumina a todos. Como todos están en el centro (la gente es el centro de la sociedad) todos están bien iluminados.

V.IX.III.- Abuso de poder

Bajo este contexto las escenas poseen principalmente una iluminación artificial. En el caso de las dos escenas que se desarrollan en la celda mientras Alarcón interroga a Andrea, se puede apreciar que la luz es tenue y proviene de una lámpara que se encuentra en el centro y por sobre las cabezas de ambos. Esta escena es bastante sombría y los colores oscuros suelen confundirse unos con otros. En los momentos en que la luz le llega al rostro a Alarcón pareciera ser una persona comprensiva y tranquila. Pero, cuando la luz no llega a su rostro es alguien que no demuestra calma, es irascible y muy violento.

En la tercera escena las acciones ocurren de noche y, al igual que las escenas anteriores, se puede distinguir que es una escena bastante sombría. Ahora bien, en el momento en que aparecen los carabineros y empiezan a perseguir a los hermanos Cereceda, se produce un efecto de contrastes entre luces y sombras en sus cuerpos. Cuando los enfocan por atrás (visión del auto) sus espaldas se ven iluminadas, pero cuando los enfocan desde adelante, sus rostros se pueden ver con mucha sombra. Esto último podría interpretarse como el paradero desconocido al cual ambos se dirigen. Corren hacia adelante sin saber si podrán escapar.

En la escena donde Alarcón interroga y golpea a un frentista, la luz proviene de una lámpara que se encuentra relativamente al centro de la escena y se sitúa por sobre la cabeza del personaje secuestrado. Este tipo de iluminación, que se da mucho en los espacios de tortura representados en la serie, genera un juego de luces y sombras que potencia los gestos y los movimientos. A su vez, el rostro de este se muestra sombrío, lo que potencia el miedo y el estado de inseguridad. Alarcón, en esta ocasión, realiza un juego interesante con las luces y las sombras. Desde el principio de la escena su rostro se muestra bastante sombrío y en pocas ocasiones se logra ver la totalidad del mismo. Su cuerpo siempre se muestra oscuro. Al finalizar la escena, cuando Alarcón comienza a golpear al frentista, la lámpara recibe un golpe y empieza a efectuar movimientos rápidos de izquierda a derecha, generando que las luces y sombras sigan la velocidad y la alteración de la escena en concordancia con los golpes que el personaje secuestrado recibe. Además, cuando al final se ve un somier (el cual está en la otra habitación), se

muestra bastante oscuro y sombrío, como simbolizando que eso es algo que ocurre pero que no todos saben o conocen. Es algo que está y que forma parte de los interrogatorios.

En la escena E20C8T1 hay una iluminación artificial dado que se encuentran en la casa del ex compañero de “el troglo”. Sin embargo, dicha iluminación es tenue al igual que en los espacios de tortura. Por su parte, la escena E20C9T2 tiene una iluminación típica de oficina que enfoca desde abajo, donde están los escritorios. Este tipo de luz hace que la figura de Alarcón se vea más imponente, más lúgubre. Genera más miedo que en otras ocasiones ya que sus facciones se distinguen y marcan mucho más. El perfil que más se ve iluminado en el rostro de Alarcón es el derecho.

Pese a todo lo descrito recientemente, es importante señalar que hay tres escenas en las que se puede apreciar que la iluminación es natural. En la primera de ellas, donde los militares rocían bencina a dos jóvenes, no hay muchos contrastes o juegos entre luces y sombras. Es una escena en donde la iluminación es pareja en cada parte. Por otro lado, la escena en donde Alarcón está conversando con los medios de comunicación sobre el material subversivo que tenía un frentista, tiene una presencia importante de luz que resalta la figura del personaje principal.

La escena donde se muestra a Manuel amarrado en un calabozo tiene poca luz. Es un espacio bastante oscuro y sombrío. El único espacio de luz se encuentra en la parte alta de la estructura y sólo logra iluminar un poco del cuerpo de Manuel y las murallas.

Finalmente, en la escena donde Manuel muere por los disparos propinados por Alarcón, se puede ver que la luz es tenue y proviene de una mesa que se encuentra en una mesa al lado del sillón donde está Manuel. La luz ilumina la parte derecha del rostro de este último. Alarcón está de pie frente a Manuel y la luz llega desde abajo. Esta iluminación hace que los contrastes entre luces y sombras sean más notorios, destacando más las expresiones faciales y dándole mayor importancia a los colores claros que sobresalen a pesar de la poca luz en la habitación.

V.IX.IV.- Vicaría

La mayoría de las escenas de este contexto tienen una iluminación artificial, pero sólo algunas tienen contrastes o juegos de luces interesantes, en el resto, la luz no pareciera jugar un rol muy importante. En la mayoría de las escenas se puede ver como los

personajes están bien iluminados y sus movimientos o gestos pueden apreciarse sin problemas.

La escena que rompe la regla es donde Carlos escucha atentamente la confesión de Pastene (E40C8T1). En ella se puede apreciar que el rostro de Carlos posee más sombras. Pastene se encuentra en todo momento muy iluminado en su hemisferio derecho, mientras que la luz que se observa en el rostro de Carlos, ilumina su perfil izquierdo. En esta escena, la luz puede ser interpretada como símbolo de la razón, del pensar, de cómo se observa el mundo. Es decir, la luz y el hemisferio iluminado de cada uno, denota la ideología que defienden o apoyan. En el caso de Carlos, él era de izquierda, en el caso de Pastene, él era de derecha. Es con la luz, en este caso, que se puede representar la lucha ideológica que se vivía en ese momento y que la serie vuelve a hacer presente a través del enfrentamiento de ambos.

Es importante señalar que las escenas (E29C5T2 y E24C7T2) poseen una iluminación natural. La primera de ellas se desarrolla en un pasillo de la Vicaría que tiene muchas ventanas por donde ingresa la luz. Durante toda la escena, Mónica queda de espaldas a la luz, lo que genera que su rostro y la parte frontal de su cuerpo tenga bastante sombra. Por su parte, el juez Varela queda directo a las ventanas, por lo cual la luz que entra le llega directo. La luz termina “reflejando” o “simbolizando”, la oposición de fuerzas, la ideología o el pensamiento de dos bandos ante un contexto asimétrico y la segmentación cultural que vive el país.

V.IX.V.- Connotación jurídica

Cada una de las escenas que conforman este contexto tiene una iluminación distinta. La primera (E17C5T2) tiene una mezcla de luz artificial y natural. Es artificial porque viene de una pequeña lámpara que está en el escritorio del juez Varela. Por otra parte, la luz natural proviene de una ventana que se encuentra atrás del juez Varela. A pesar del doble tipo de iluminación, esta es una escena con mucha sombra.

El personaje que destaca por la luminosidad en esta escena es el juez Varela, quien siempre se encuentra rodeado por luz: desde atrás ingresa la luz natural; y la luz artificial proviene de una lámpara que está en su escritorio, la cual le permite ver de mejor forma la declaración que “El rucio” realizó. Por otra parte, en el momento en que Alarcón se levanta de la silla y se coloca frente a frente con el juez, su personaje está nuevamente con mucha sombra, sobre todo en su rostro.

El juego entre sombras y tipos de luz (artificial y natural) puede reflejar o representar a las tres personas que se encuentran en la habitación: 1) la luz natural es el juez Varela que intenta dilucidar la verdad de lo que ocurre; 2) la sombra es Alarcón. Es un personaje que esconde información y que opera desde la clandestinidad; 3) El rucio es la luz artificial que proviene de la lámpara. Es un personaje que se encuentra en la mitad, entre los personajes anteriores. Además, ilumina poco, pero ilumina lugares específicos (está entregando información sobre lo que hizo Alarcón con respecto al caso de Carlos Pedregal).

La segunda escena (E19C7T2) tiene una iluminación artificial. Al inicio se puede observar que el juez camina por un pasillo con bastante sombra. En cuanto llega a la puerta de la celda, una luz ilumina su rostro y su pecho. Cuando hace ingreso a la celda se puede observar que la luz proviene de una lámpara que está por sobre ellos y en el centro. Esta lámpara ilumina directamente la mesa y parte de sus rostros. Desde el punto de vista del espectador, sólo se puede apreciar el lado derecho de “El rucio”, el cual tiene sombras, mientras que el lado izquierdo se encuentra con la luz directa de la lámpara. Por su parte, el juez Varela tiene iluminado su lado derecho y sombrío su lado izquierdo. Mientras conversan se puede apreciar que sus manos se pueden ver iluminadas en todo momento durante la escena.

La tercera escena (E28C7T2) transcurre en tribunales a plena luz de día, por lo que su iluminación es natural. Durante su transcurso se puede apreciar que hay lugares donde sólo hay sombra, mientras que en otros lugares se ven algunos rayos de luz llegando al suelo y a los pilares. Al finalizar la escena, ambos caminan hacia la salida de los tribunales, pasando de la sombra a la luz. Esto se puede interpretar como la incertidumbre con respecto al actuar que ambos tienen. La luz son las ideas que pueden seguir desarrollando (la esperanza) y la sombra es la incertidumbre de si esas ideas darán resultado y si el juez Varela seguirá en el caso.

V.IX.VI.- Aire libre

En este contexto la luz de las escenas es natural ya que todas ocurren a plena luz del día, excepto la escena donde Pastene y Fabián van en auto porque esta transcurre de noche.

En las primeras escenas se puede ver como el carabinero le da la espalda al sol, como si estuviera intentando ocultarse de algo (E9C1T1). Si la luz la interpretamos como el conocimiento justo o verdadero, él la está evitando debido al crimen del que fue parte en

los hornos de Isla de Maipo. Por su parte, en la escena donde Carlos conversa con el juez se puede ver cómo, debido a la posición de este último, se puede apreciar un contraste entre la luz que le llega y la sombra que lo cubre.

En la escena donde el carabinero dialoga con el padre Pierre (E8C4T1) no existen grandes contrastes entre la iluminación de uno o de otro. Es pareja para todos, esto se puede interpretar como la igualdad de condiciones entre ambas instituciones en relación a la protección que dicen llevar a cabo en el país.

En la escena donde unos agentes detienen a Rossi mientras iba caminando por la calle, se puede identificar un juego de sombras bastante marcado. Desde el interior del auto todo parece muy oscuro y los agentes son mostrados como si salieran de las sombras. Rossi se encuentra en la luz natural, en lo cotidiano. Cuando lo obligan a entrar al auto se puede interpretar como si ingresara a la clandestinidad, es decir, desaparece. Esto se repite en la escena donde secuestran a Carlos Pedregal y a Jorge Troncoso. Cuando se enfoca a “El troglo” mientras dispara, se puede ver como la pistola y parte de su cuerpo está iluminado por el sol, pero el resto sigue con sombras. Además, el auto y su interior son muy oscuros. Esto se puede interpretar como que los agentes se mueven entre las sombras durante el día, se esconden a plena luz. Sin embargo, no tienen problemas para salir de ellas y realizar lo que les piden, para luego volver a esconderse.

V.X.- Voces

V.X.I.- Espacio Familiar

El lenguaje verbal en estas escenas hace explícita la violencia cultural que hay por parte de la familia de Ramón, quienes, según el espectro político chileno, son de derecha y afines a lo que ellos denominan como el gobierno militar. En ella se puede apreciar un trato despectivo hacia quienes apoyaron el gobierno de Allende y a quienes se identifican con la izquierda en Chile:

Juan José: (...) ¿Quién va querer volver al despelote de antes? ¿Ah?

Francisca: Nadie, nadie

Juan José: Los tarados nomás.

Madre: Y los upelientos, po mi amor

Este dialogo se da en un contexto en el que la familia de Ramón está reunida en el living de su casa y está siguiendo los cómputos del plebiscito de 1980 a través de un noticiero en la televisión (E10C4T1). Tanto Juan José como la madre de Ramón utilizan un lenguaje despectivo para referirse a quienes apoyaron a Allende en el periodo de la Unidad Popular (UP). De ahí viene la palabra *upeliento*, que tomó una connotación negativa y que es utilizada por un sector de la sociedad que no simpatiza y que incluso rechaza sus ideas y acciones. De esta manera, se puede asumir que el referirse a un grupo como “los upelientos” conlleva, inmediatamente, una división o segmentación a nivel social. Establece una categorización de la sociedad en donde se pueden identificar un “nosotros” y un “ellos”.

Por otra parte, se puede interpretar que la palabra *upeliento* no sólo es “mala” porque apoyaron a Allende, sino que también es sinónimo de caos, desorden o, como lo dice el hermano de Ramón, *despelote*. De esta manera, el lenguaje despectivo utilizado en esta escena denota criminalización y discriminación.

En la segunda escena de este ambiente (E10C5T1) el lenguaje verbal no hace explícito ningún tipo de violencia, sin embargo, el silencio adquiere un rol fundamental para representar la connotación negativa que se tiene sobre un bando en particular: la izquierda y quienes se preocupan por los DDHH.

Al inicio de esta escena todos conversan. Se escuchan varias voces al unísono. Después de que Ramón pidió que le prepararan otra cosa para comer, su padre sacó a relucir el momento económico que está viviendo el país:

Padre de Ramón: ¿Te conté de un artículo que leí en El Mercurio? El país está creciendo pero bárbaro.

En ese momento, Francisca y su amiga intervienen y reafirman lo dicho recientemente:

Nicole (amiga de Francisca): O sea, de hecho, este mes yo vendí más de diez casas.

Francisca: No, si parece que el negocio de corretaje de propiedades está el descueve en este momento, el descueve.

Posteriormente, y después de que Nicole se enterara de que Ramón tiene un *buffet* de abogados en el centro de Santiago, le pregunta:

Nicole (amiga de Francisca): Oye, ¿y qué tipo de casos llevas?

Ramón: Derechos Humanos.

En ese momento se produce un silencio de forma inminente. Mientras, Ramón prosigue:

Ramón: En realidad me estoy especializando en recursos de amparo. Atiendo a familiares de detenidos desaparecidos.

Ese silencio producido por la información que entrega Ramón es fundamental para entender la connotación negativa que tenía la defensa de los Derechos Humanos y el estar en contra de la dictadura. Esta visión negativa es respaldada por el miedo que se le imparte a las palabras que hacen alusión a los movimientos de izquierda o a quienes defienden los Derechos Humanos. Por ejemplo, el padre de Ramón, mientras ambos conversan en la cocina (E11C5T1), los trata de *terroristas*, además, lo increpa y dice:

Padre de Ramón: Este país, en manos de esa gente que tanto defiendes, fue un desastre. Caos económico, caos político. Lleno de odio. En cambio hoy día, mira, el país vive el mejor momento económico que nunca antes ha conocido. ¿Tú crees que porque un grupo de curas y abogados arman un berrinche, van a cambiar las cosas?

Estas palabras buscan desacreditar y menospreciar la labor que realiza la Vicaría. Eso es una forma de violencia psicológica, en donde al otro se le realiza un proceso de desocialización, se le mira como algo sin importancia. Se intenta convencer al otro de que su trabajo y sus creencias no son válidas, no tienen peso en una sociedad en donde lo económico es la base y el sustento de la prosperidad y el desarrollo.

Finalmente, en la escena donde el padre de Ramón le cuenta a su familia que se ha quedado sin trabajo (E19C8T1), Francisca tiene ciertas sospechas sobre la razón por la cual está pasando esto y dice:

Francisca: O sea, es como que usted, no sé, como que lo estuvieran persiguiendo. (Silencio) Ah! Es eso. ¿A usted lo están echando de todas partes porque el Ramón se botó a comunista?

Juan José reafirma esa idea y señala:

Juan José: Obvio que es por culpa de este hueón. ¿Quién va a querer al papá de un comunista?

En estas frases se puede apreciar como el padre de Ramón ha sido marginado de distintos trabajos por el hecho de que su hijo trabaja para la Vicaría. Se hace evidente que la

marginación ocurre por diferencias ideológicas. El prejuicio y la estigmatización social que tienen los que luchan por los Derechos Humanos conllevan una carga política negativa y muy fuerte.

V.X.II.- (Auto) Marginación

En las dos primeras escenas se puede observar como existe un lazo por parte del régimen, sus instituciones, y la sociedad. Existe un control de esta mediante distintos mecanismos. Todo esto queda reflejado en la conversación que Laura y Manuel tienen mientras se encuentran atrapados en la población La Bandera.

En la primera escena (E19C4T1), en donde Manuel conversa con Laura por las armas que él escondió en la población y por los distintos mecanismos para enfrentarse a la dictadura, se utiliza un lenguaje verbal con pocos garabatos o improprios, pero con un tono a veces peyorativo y de ninguneo hacia la otra persona. La discusión gira alrededor de los argumentos que cada uno defiende y del intento para que el otro deje de ser ingenuo ante lo que está viviendo el país. Cuando comienza la conversación, ambos se interrogan con respecto a lo que está ocurriendo:

Laura: (...) ¿Qué estabas haciendo con Fabián? ¿Ayudando o empeorando las cosas?

Manuel: ¿Tú has visto las condiciones que viven los pobladores acá?

Por una parte, Laura quiere saber qué estaba haciendo Manuel y Fabián. Quiere averiguar por qué se están escondiendo y por qué están tan preocupados. Por su parte, Manuel, sin intención de responderle a Laura, la interroga por las condiciones materiales bajo las cuales viven los pobladores, justificando así su actuar. Indirectamente, Manuel busca justificar sus acciones a través de la pregunta que le hace a Laura.

Por otra parte, el lenguaje verbal utilizado denota los problemas que la sociedad está sufriendo:

Laura: Manuel, tú no puedes derrocar la dictadura con una pistola, es una idea muy estúpida, muy ingenua.

Manuel: Ándate a la chucha, nos matan, torturan gente, secuestran personas, hay gente que se muere de hambre ¿y tú quieres que me quede de brazos cruzados? El pueblo tiene el derecho y el deber de defenderse.

*Laura: La lucha por la democracia no tiene por qué convertirse en una carnicería,
Manuel. El pueblo puede defenderse de otras formas.*

Manuel: ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Reconociendo las leyes de estos asesinos? ¿Tú crees que vamos a derrocar a esta dictadura con recursos de amparo? ¿Quién es la ingenua acá?

En este diálogo se puede identificar explotación B¹⁴, segmentación de la sociedad, asesinato, tortura y un tipo de violencia política en donde el poder judicial se encarga de defender a los violadores de los Derechos Humanos. Por lo mismo, Manuel se justifica señalando que la vía armada es la única manera de derrocar el sistema. Manuel busca desestabilizar el régimen oponiendo violencia ante violencia. Por su parte, Laura prefiere concentrarse en salvar de manera pacífica las vidas que pueda. No puede justificar el asesinato de unos para salvar a otros. En resumen, para Manuel la muerte de pobladores y pobladoras que luchan por derrocar la dictadura, además de las condiciones sociales en las que viven, son razones suficientes para levantarse en armas y enfrentarse al régimen. Estas muertes justifican el acabar con la vida de quienes también dieron muerte. Parece ser necesario acabar con algunas vidas para poder preservar otras. Por otra parte, para Laura la vía armada sólo pone en riesgo a la sociedad. No justifica matar personas del régimen para derrocar la dictadura. Para ella, la lógica vida-por-vida no corresponde.

En la segunda escena se aprecia, a través de lo que Laura le dice a Manuel, que los agentes de la CNI logran manipular a Fabián para que les entregue información y para que los ayude a encontrar a otros compañeros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) (E33C5T1).

Laura: Manuel, lo vi.

Manuel: ¿A quién viste?

Laura: Vi a Fabián

Manuel: ¿Pero cómo?

Laura: Está viviendo en las torres San Borja y está colaborando para la CNI

¹⁴ Ocurre cuando la población muere de hambre.

Ante esto, Manuel pasa de un estado de desinformación en donde la melancolía le permitía mantener vivo el recuerdo de su compañero, a uno en donde la verdad de que Fabián está vivo termina siendo más dolorosa que su muerte:

Manuel: No, no puede ser.

Laura: Yo lo vi.

Manuel: No, eso no puede ser cierto. Él está muerto

Laura: Pusieron su carnet junto a los otros muertos en el falso enfrentamiento, pero no es él.

Manuel: No, pero eso no puede ser cierto. Lo quebraron, lo quebraron. Hijos de puta, hijos de puta, conchas de su madre (Manuel sale de la habitación y se escuchan gritos e insultos).

Aquí se puede interpretar que el sentido del cuerpo de un frentista muerto, sigue vigente y se mantiene en la memoria de quienes siguen luchando. Es como si él siguiera vivo y protestando en contra del régimen que le dio muerte. Sin embargo, y en oposición a lo anterior, el enterarse de que Fabián está ayudando a la CNI denota una desocialización y una resocialización, en donde el *hacer vivir* (en este caso de Fabián) se transforma en la nueva convicción para que se mantenga como aliado, aunque sea en contra de su voluntad.

En la tercera y en la cuarta escena (E9C9T2 y E31C9T2) se puede apreciar como el país está dividido. Existen dos bandos que entablan una lucha. Por un lado se encuentra Manuel, quien se dirige al grupo y dice:

Manuel: (...) Ustedes son los elegidos para hacer justicia, para devolverle la luz a este país. Y para terminar con el tirano. Es muy importante que recordemos por qué estamos luchando.

Ante esto, uno puede ver que el sistema en el cual se encuentran es injusto y violento. Es decir, la violencia que se hace presenta en la sociedad no es solo física, psicológica o cultural, sino que también proviene de la organización misma del régimen que organiza, ordena y gestiona a la población.

Por otro lado, Pinochet señala, después del atentado sufrido, que la vía armada del FPMR es terrorismo y que eso demuestra que Chile está bajo una guerra civil:

Pinochet (video): (...) esto prueba que el terrorismo es serio. Que es más grave de lo que están hablando. Que es más serio de lo que están hablando y que ya está bueno que lo señores políticos se den cuenta que estamos en una guerra entre el marxismo y la democracia. O el caos o la democracia. Ellos sabrán lo que deben hacer.

Esta guerra a la cual hace alusión Pinochet demuestra lo fragmentada y segmentada que está la sociedad. Existen dos bandos bastante marcados: quienes se oponen al régimen y quienes lo apoyan y defienden. Sin embargo, esa oposición, esa lucha, llega al punto de eliminar al otro en busca de preservar la vida de quienes están de acuerdo con la administración de Pinochet. Se eliminan algunas vidas para poder salvar y potenciar otras.

V.X.III.- Abuso de poder

El lenguaje verbal analizado en estas escenas denota como se hace presente la violencia psicológica y la violencia cultural. Por ejemplo, en el caso de la primera, esta se manifiesta a través de insultos propinados, principalmente, por quienes trabajan para el régimen. En esta escena (E7C2T2), Alarcón trata con muchos garabatos a Andrea. Estos garabatos van acompañados de gritos, lo que produce mayor nerviosismo y miedo por parte de ella:

Alarcón: ¿Vos creí que estoy pal hueveo tuyo, hueona?

Andrea: (realiza sonidos de dolor)

Alarcón: ¿Ah? ¿Vos creí que vengo a evangelizar hueones? ¿Ah? ¿Ah?

Andrea: ¡Yaaa! ¡Ya!

Alarcón: ¿Ah? ¿Ah? ¿Creí que estoy pal hueveo tuyo, conchatumadre? Pregunta simple, hueona. ¿Conoci o no conoci a Raúl Donoso? ¿Ah?

Andrea: ¡Ay!

Alarcón: ¿Ah? ¿Dónde está ese cuchasumadre? ¿Dónde está?

Luego de gritarle a Andrea, Alarcón comienza a hablar más tranquilo y le habla sin garabatos, incluso le dice “mi amor” y señala que le llevará un pastel. Este cambio drástico demuestra el control de la situación por parte de Alarcón. A su vez, generan incertidumbre en Andrea ya que no sabe cómo reaccionará Alarcón, es una persona impredecible y presenta cambios de ánimo muy bruscos. Estos arrebatos violentos se repiten en la escena donde se interroga a una persona que pareciera haber sido torturada

anteriormente. Alarcón le agradece por la información entregada ya que les sirvió para matar a una mujer. Ante esto, Alarcón se refiere de la siguiente manera:

Alarcón: (...) Estaba en la casa que nos dijiste, po hueón. Muchas gracias, la hicimos bolsa. Le metimos balas hasta por la zorra

Aquí claramente se observa una denigración hacia la mujer asesinada. El lenguaje utilizado hace alusión al trato que le dieron a su cuerpo, en donde queda claro que no solo la asesinaron, sino que lo hicieron de una manera brutal. En esta misma escena Alarcón recita una parte del himno nacional de Chile y lo hace mientras le refriega balas en la boca al personaje masculino que mantienen prisionero:

Alarcón: (...) ¿Sabi lo que es esta hueá o no? (Mostrándole balas). Estas hueás son municiones de armamento de guerra ¿Qué guerra quieren hacer los hueones? ¿Ah? ¿Ah? “Vuestros nombres, valientes soldados, que habéis sido de Chile el sostén”, comunista conchatumare

Esta frase refuerza la división que existe en la sociedad. Es un bando denigrando a otro. Cuando Alarcón recita parte del himno lo que está haciendo es imponer una visión, una ideología por sobre otra.

Por otro lado, cuando Pastene y “El troglo” van a visitar a un ex compañero de este último, lo obligan a que escriba y firme una carta en donde asume toda la responsabilidad con respecto al asesinato de Lautaro Marín. En ese momento, “El troglo” saca su pistola, apunta a la cabeza de su ex compañero y dice:

“El Troglo”: ¡Escribe, hueón! ¡Escribe! ¡Escribe conchatumare! ¿No queri que te vuele los cesos, hueón?

Santos (Amigo): (Da gritos desesperados) Mañuco no me matí, yo tengo cabros chicos.

“El Troglo”: Créeme que estarían mejor sin voh, curao culiao. ¡Por lo menos, haz un sacrificio por tu patria, huevón!

En esa última existe un trato denigrante hacia su ex compañero. Lo trata como si su vida no importara y da a entender que para que adquiriera un valor, es necesario que la entrega a su país, aun cuando esto signifique su muerte. Aquí se puede ver como existe una ciudadanía de segunda y una desocialización por parte de “El troglo”. Estas ideas también

se ven reflejadas en la escena en donde Alarcón habla en su oficina ante sus agentes, se evidencian las creencias violentas que este tiene hacia un grupo específico de la sociedad:

Alarcón: Quiero que por cada escolta muerto, quiero la cabeza de dos comunistas enterradas en la Vicaría, en la reja de la Vicaría. ¡Quiero que se bajen a esos cuchadesumadre! ¡Quiero que Santiago se convierta en un río de sangre marxista, porque van a pagar!

Aquí se observa como hay vidas que parecieran no tener el mismo valor. La muerte y el hecho de hacer correr sangre de los opositores permite validar una ideología por sobre la otra, a su vez, hace que la división social se establezca como algo irreparable.

V.X.IV.- Vicaría

En estas escenas se puede observar que los diálogos se desarrollan en base a las violaciones de los DDHH que los agentes del régimen llevan a cabo, a las injusticias amparadas por el mismo régimen y a la división de la sociedad a raíz de las ideologías o formas de pensar distintas que tienen ciertos sectores. De esta manera, lo dicho anteriormente se puede dividir en tres categorías: 1) Desinformación y rol de los medios de comunicación; 2) Alienación o manipulación psicológica hacia los agentes de la CNI; 3) Presión en el ámbito judicial.

En la primera de estas categorías se encuentran diálogos que demuestran la ambigüedad con la cual actuaban los medios de comunicación. Por ejemplo, en la escena en donde Carlos Pedregal y Cristián Precht, junto a otros miembros de la Vicaría, conversan sobre los cuerpos encontrados en Isla de Maipo, aluden o dan a entender a que hay medios de comunicación del país que encubren o matizan la realidad:

Carlos Pedregal: Enviamos copias de estas fotografías al extranjero, a los medios de confianza. Esto va a salir publicado mañana mismo. Ya no podrán decir que en este país no pasa nada.

Cristián Precht (vicario): Mientras no digan que es otro invento de los curitas.

Aquí se puede evidenciar la manipulación de la información por parte de algunos medios de comunicación afines al régimen. Esto desencadena un proceso de desinformación hacia la sociedad, la cual no sabe lo que de verdad ocurre. Es más, debido al poder o autoridad que tienen los medios de comunicación (D'Adamo, Freidenberg y García, 2007) se puede ver como en esa época se validaba toda esa desinformación y se asumía

como la verdad, por lo tanto, todos los hechos quedaban como historias o mitos que formaban parte de una campaña del terror en contra de Pinochet. Los dichos de Carlos Pedregal y Cristián Precht se ven reforzados por dos momentos específicos ocurridos en las escenas E24 y E30, en donde se muestran los hechos que están siendo alterados por los medios.

En la escena donde Javier y Andrea escuchan lo que dice Pinochet con respecto al caso de los jóvenes que fueron quemados en la calle, ambos se enojan debido a que la información que se está transmitiendo no es real:

Pinochet (audio): No se sabe nada. Pero es muy curioso que la parca que tenía el joven que murió, no estaba quemada por fuera, la quemadura es por dentro.

Javier: Viejo de mierda. Asesino de mierda. ¿¡Cómo se le ocurre decir ahora que los cabros se quemaron porque tenían unas molotov en las chaquetas!? ¿¡Cómo es posible!?

Andrea: Ya se sabe que no fue así. Y no sólo acá. La presión internacional es muy fuerte.

Las palabras de Pinochet son transmitidas por televisión a toda la población, generando mayor fuerza en la noticia que se está entregando. De esta manera, hay dos versiones de lo ocurrido: la primera es la que Javier y otros testigos pudieron ver, en donde los militares quemaron vivos a ambos jóvenes; la segunda, donde el mismo Pinochet aparece desmintiendo lo ocurrido y cambiando los hechos para seguir estigmatizando a los opositores.

Por su parte, en la escena donde Ramón conversa con Carlos sobre el asesinato de Lautaro Marín y el suicidio de Santos, se entabla un diálogo que da luces de que ambas muertes no son lo que parecen:

Ramón: (...) Tenemos que demostrar que este Pedro Santos es un chivo expiatorio. Es imposible que haya asesinado a Marín. Imposible.

Carlos: Mira, ya demostramos que estos gallos experimentan con armas químicas; demostramos que refugian a mercenarios, asesinos internacionales; demostramos que ejecutan, sin previo juicio, a miles y miles de chilenos. Ahora, nos refriegan en nuestras propias narices este show descarado.

Ramón: Mira, escúchame un minuto, Carlos. Acabo de hablar con mi amiga del médico legal.

Carlos: ¿Qué te dijo?

Ramón: Me dice que las heridas, las heridas que desangraron a este Santos eran tan grandes y profundas, que es imposible, prácticamente imposible, que se haya cortado una muñeca y que luego haya repetido la acción en la otra. ¿Me entiende?

Carlos: Sí, perfecto.

Ramón: Déjame hablar con la familia de Santos para recopilar información sobre su muerte. Esto no se puede quedar así. Tenemos que descubrir y denunciar este montaje.

Carlos hace un recuento de los distintos hechos que ellos han refutado. El proceso de investigación que han llevado a cabo les ha permitido poner en duda la palabra del régimen, la misma palabra que algunos medios de comunicación difunden como veraz. En este caso, la disputa por la información se extiende hasta el punto de menoscabar ciertas vidas. Los hechos o las situaciones que han sido modificadas juegan en el plano de la estigmatización y el menosprecio de las mismas. Hay algunas que tienen una connotación negativa, que son consideradas un mal, el veneno de la democracia y de la libertad del país. Pero para llegar a creer esto, para que esto haya podido convertirse en una creencia, los encargados de hacer circular la información tuvieron que haber jugado un rol clave.

En la segunda categoría está la escena en donde Mauro Pastene, ex agente de la CNI, se confiesa con Carlos Pedregal en su oficina. Aquí, Pastene hace alusión a la manipulación y a la resocialización que vivió junto a otras personas, por parte de quienes los instruían:

Pastene: Mi nombre es Mauro Pastene García. Soy teniente de la Fuerza Aérea. Derivado a la Central Nacional de Inteligencia, como parte del Comando Conjunto. Entré a las Fuerzas Armadas en Concepción, mi ciudad natal. Después del 11 de septiembre nos trasladaron a Santiago. Poco a poco nos fueron...transformando. Nos dijeron que teníamos que combatir una guerra contra el marxismo. Que construiríamos un nuevo país, que seríamos héroes. Nos convirtieron en máquinas de matar, de acecho, de extorsión, de intervención y de tortura.

Los hacían construir un enemigo, los hacían ver a un otro a eliminar. Hubo un disciplinamiento del cuerpo y de la mente para que pudieran llevar a cabo una batalla

contra personas. Lo que señala Pastene no solo denota la división social y la constitución de un enemigo, también evidencia la construcción de un grupo de personas en simples dispositivos o medios que cumplían órdenes. Eran la puesta en marcha de una voz que no era la de ellos. Eran la acción de una voz ajena que reclamaba el fin de la vida de quienes pensaban distinto.

En la tercera categoría se evidencia como el sistema jurídico es una herramienta que puede ayudar a frenar lo que hace la dictadura de Pinochet a través de sus distintas instituciones. Esto se ve en la escena donde el juez Varela le explica a Ramón, Andrea y Javier sobre cómo podrían inculpar a “El rucio”:

Juez Varela: El rucio está involucrado en varios de los secuestros. Voy a intentar retenerlo con esos cargos.

(...)

Juez Varela: Lo único que pude comprobar fue falsificación de documento público. Como dijeron que las víctimas habían ido a Argentina, y falsificaron los pasaportes.

La comprobación realizada por el juez Varela da esperanza de que personas como “El rucio” puedan pagar de alguna manera todos los crímenes que ha realizado el régimen. Pareciera ser que la manera de acabar con la dictadura es culpando o acusando a personas involucradas pero que no necesariamente llevaron a cabo la tortura o las vejaciones cometidas. Por lo tanto, la lucha contra el régimen se da de manera indirecta. Es decir, al ser difícil la comprobación de las torturas y vejaciones cometidas por quienes trabajan para la dictadura, se hace necesario que caigan las personas que les entregan la información, y así ir acercándose y avanzando poco a poco. Esto da a entender cierta inmunidad que tienen, principalmente, los agentes de la CNI. Pareciera ser que ellos no pueden ser culpados o juzgados. Esta idea se explícita en la escena donde Mónica conversa con el juez sobre las posibilidades de poder culpar e incriminar a los torturadores y violadores de los DDHH:

Juez Varela: Quiero que sepas que no me voy a dar por vencido.

Mónica: (ruido de risa, como de agradecimiento) Está bien. Pero no es culpa tuya. Ellos son intocables.

Juez Varela: No, nadie es intocable. No para siempre. Y yo no voy a dejar que se salgan con la suya. Es una promesa.

Las palabras de Mónica demuestran la división que existe en la sociedad. Existe un sector de la sociedad que es inmune a la ley, que pareciera estar por sobre ella, generando una segmentación de la población en base al tipo de ciudadanía que existe: de primer o de segunda categoría.

V.X.V.- Connotación jurídica

En la primera escena, en donde el juez Varela intenta llevar a cabo un careo entre Alarcón y “El rucio” se puede apreciar que el lenguaje verbal utilizado por Alarcón es bastante violento y denostador hacia este último. Recurrentemente lo trata como si fuera alguien inferior, lo insulta y utiliza algunos prejuicios para referirse a él y sus acciones. Por ejemplo, al inicio de la escena, cuando el juez le señala a Alarcón que esto es un careo, este último responde exasperadamente:

Alarcón: ¡Yo no me voy a ir a careo con un perro, comunista, traidor, criminal, capaz de matar a su propia gente!

Luego, el juez Varela le indica que en la declaración entregada por “El rucio” hay información que lo compromete:

Juez Varela: Quiero referirme a la declaración hecha por el señor Guillermo Esteban Reyes Silva, aquí presente. El señor Reyes afirma que en marzo de este año usted, señor Marcelo Alarcón Castro, participó en una reunión junto al Director General de Carabineros y el General Director de la CNI. En dicha reunión se habló sobre Carlos Pedregal y a información que este manejaba sobre el Comando Central.

A lo que Alarcón responde:

Alarcón: Señor juez, este hueón, este hueón que está ahí está mintiendo. Cómo se le ocurre meter a mi general en algo así, por favor.

Posteriormente, el juez Varela le dice a Alarcón que se siente, y este responde:

Alarcón: ¡Yo no tengo la obligación de ni una hueá, señor Juez! Usted no le puede dar crédito a esta miserable mierda, traidor, capaz de matar a su propia gente, vendido de mierda

El rucio: Soy igual que tú, nomás.

Alarcón: No, conchetumare. Vo no soy igual que yo. Vo soy un hueón traidor, un sapo de mierda. Eso es lo que soy. Yo no soy igual que este hueón, señor Juez. No se

confunda. Yo y mi General estamos construyendo la historia de este país. Nada más. No me venga con su hueá santurrona de protector de este templo de marxistas de mierda

Aquí se puede apreciar la violencia psicológica y cultural que Alarcón realiza contra “El rucio”. Por un lado, los insultos antes mencionados demuestran un trato denigrante y estos se ven apoyados por las creencias que Alarcón posee sobre quienes no son como él, por quienes están en el bando contrario. Es decir, sus insultos que desvalorizan a una persona están sustentados en sus propias creencias.

Por otra parte, en estas escenas se hace explícita la inmunidad que tienen las personas que trabajan para la dictadura. Tanto “El rucio” como Alarcón parecieran que no pueden ser tocados por el juez, la Vicaría o cualquiera que los acuse. Esto se puede observar en las siguientes frases señaladas en las tres escenas que componen este contexto:

1) Alarcón: (...) Conmigo no, señor juez. A mi usted no me va a tocar ni un pelo, ¿me escuchó? Ni un solo pelo (E17C5T2).

2) Juez Varela: La encargatoria de reo ya está en proceso.

El rucio: Voy a apelar. ¿Me escuchó? La Ley de Amnistía me protege.

Juez Varela: Eso es todo, lléveselo (E19C7T2).

El rucio: ¡Hay una Ley que nos protege! ¡Usted no va a poder con nosotros!

3) Juez Varela: Es probable que me saquen. Y que busquen otro juez para sobreeser el caso (E28C7T2).

Las dos primeras frases expresan cómo Alarcón y “El rucio” son absueltos de su deber de pagar ante la ley. Se muestra como ellos no se encuentran normados bajo la misma ley que el resto de las personas. Son una clase social y política distinta, con una ventaja por sobre el resto de las personas.

V.X.VI.- Aire libre

La única escena de este contexto que no presenta diálogos es en la que se cuándo el campesino encuentra los cuerpos de Carlos, Luca y Jorge (E24C12T1).

En este ambiente se observa que todas las escenas tienen un concepto en común: autoridad. En ellas se puede ver como Carabineros, agentes de la CNI y la dictadura en sí misma se basa en el uso y abuso de atribuciones y el control de las acciones de quienes son vistos como opositores al régimen.

En la primera escena el carabinero amenaza a Laura y a su amigo y les dice que se vayan del lugar y que no sigan sacando fotos (E9C1T1). Esto genera una reacción por parte de Laura pero el carabinero la ignora:

Carabinero: ¿Y ustedes dos, que andaban haciendo allá arriba?

Laura: Somos de la Vicaría, tenemos permiso para andar sacando fotos allá arriba, si quiere le puede preguntar al juez

Carabinero: No, usted no tiene por qué andar sacando fotos. Ya circule antes que los tome detenidos por desacato a la autoridad.

Laura: ¿Perdón?

Carabinero: A ver, ¿quiere que le decomise la cámara?

Laura: No señor, es que usted no entiende, nosotros estamos trabajando en el lugar.

Carabinero: ¡Circule por favor! ¡Adelante!

Independiente de que Laura esté investigando por ser parte de la Vicaría de la solidaridad, el carabinero la amenaza y la echa. Lo único que hizo fue utilizar la autoridad que le confiere el uniforme. Ante esto, el amigo de Laura la toma y se la lleva. La violencia psicológica aquí se hace presente a partir del miedo que el mismo carabinero intenta infundir. Esta figura de autoridad por parte de los carabineros también se observa cuando el cura discute con el padre en la población La Bandera:

Padre: Esto es una iglesia, estamos protegiendo a mujeres y niños. Ustedes no pueden entrar.

Carabinero: Nosotros estamos cumpliendo con órdenes, Padre. Así que por favor retírese.

Padre: ¡Esto es una iglesia! ¡No es un champ de bataille! Usted no va a entrar.

Carabinero: Lo siento padre, pero tenemos que entrar. Sacamos a los extremistas y lo dejamos tranquilo. ¡Acuña, proceda!

En este caso, la autoridad y el poder van más allá de la razón. Al carabiniero le interesa llevar a cabo las órdenes que se le dieron, sin importar quienes se ven perjudicados, ya sean niños o mujeres. Aquí la violencia cultural se evidencia cuando el cura señala que esto no es un campo de batalla, es decir, no es necesario reproducir la división social en un espacio como la iglesia. Además, existe un lenguaje despectivo por parte del carabiniero cuando señala que sólo quiere sacar a los *extremistas*. Esta palabra denota la estigmatización y la marginación que tiene un grupo que se identifica con la lucha armada cómo una manera válida de enfrentarse al régimen y de acabar con la dictadura.

En las escenas E8C4T1, E14C2T2 se observa la vulnerabilidad bajo la cual se encuentran distintas personas. En la primera se escucha una conversación entre Carlos y el juez y en donde queda claro la poca capacidad de actuar con la que cuentan:

Carlos: Señor juez, quiero agradecerle su disposición para con este caso.

Juez: Tengo toda la disposición para investigar, pero el problema es otro...ya tengo intervenidos todos los teléfonos del juzgado.

El sistema judicial también ha pasado a ser dominado e investigado por el régimen. La vulnerabilidad en este caso hace referencia, por una parte, a la capacidad que tienen para investigar y, por otra parte, a la condición que adquieren los jueces si es que comienzan a trabajar para quienes buscan derrocar a la dictadura. De esta manera, el espionaje se transforma en una especie de marginación hacia quienes pretendan defender los Derechos Humanos.

A su vez, en la escena donde se encuentran los hermanos Cereceda lanzando comida desde un camión, se escucha:

Hermano menor: ¡Para el pueblo, lo que es del pueblo!

Hermano mayor: ¡Fuerza compañeros, poder popular! ¡Juntos podemos contra la dictadura!

Hermano menor: ¡Juntos podemos derrocar el hambre, compañeros! ¡Poder popular, compañeros!

Hermano mayor: ¡Fuerza! ¡Fuerza!

Aquí se aprecia la vulnerabilidad con respecto a las condiciones básicas de una población. Bajo un contexto que se encuentra segmentado, existen sectores de la sociedad que no

tienen las mismas capacidades para poder sobrevivir ante una crisis política como la que estaba ocurriendo. Por lo tanto, robar un camión y entregarles la comida a las personas es una forma de contrarrestar la violencia que impone la dictadura y evitar la hambruna y la debilidad de una sociedad entera.

V.XI.- Matices y variaciones de la entonación utilizada

V.XI.I.- Espacio familiar

En las dos primeras escenas (E10C4T1 y E10C5T1) hay un tono de conversación bastante distendido. De hecho, en el momento en que la familia de Ramón se entera de que los cómputos son favorables para el régimen de Pinochet, surge una especie de relajamiento y felicidad. En la segunda escena, el tono de la conversación es muy distendido hasta que le preguntan a Ramón en que trabaja. Ramón se pone nervioso y responde de manera muy breve. Cuando todos se enteran de que se enfoca en la defensa de los DDHH se produce un silencio incómodo. Luego, el tono de voz de su madre es de preocupación.

En la escena de la cocina, el tono de la conversación que están teniendo Ramón y su padre es desafiante. Pareciera como si estuvieran en un debate. Hay mucha tensión. Ambos contrastan ideas en base a su visión de cómo debieran ser las cosas.

En las últimas dos escenas se puede identificar la preocupación y la incertidumbre en las palabras de los personajes. Por ejemplo: Después de que Juan José y Francisca se enteran de que su padre ha sido despedido, ambos tienen un tono de desconcierto y preocupación. Esta entonación aumenta bruscamente cuando Francisca señala que pareciera que su padre está siendo perseguido ya que Ramón trabaja en una institución contraria a la dictadura.

V.XI.II.- (Auto) Marginación

En las tres primeras escenas, en donde aparece Manuel, se puede observar que el tono de voz va de menos a más. Es decir, las conversaciones o los monólogos parten con un tono de voz tranquilo, sin embargo, a medida que va transcurriendo la escena, se empieza a evidenciar un aumento. Como ejemplo de aquello, se puede citar la escena E9C9T2, en donde Manuel se encuentra arengando al grupo y parte con un tono tranquilo pero motivador. Sin embargo, este tono cambia cuando empieza a señalar las personas por las cuales se hace esto. Ya al final de la escena, Manuel grita “Viva Chile” y los frentistas que están ante él responden de la misma manera.

V.XI.III.- Abuso de poder

Los gritos de las personas que trabajan para el régimen denotan la autoridad y la violencia que utilizan para tratar a otros. Estos gritos refuerzan el maltrato psicológico que realizan a través de los insultos.

En estas escenas se observa que la entonación es baja, moderada o tranquila cuando quieren controlar y mantener la situación en un ambiente de confianza, en donde no sea necesario gritar o amedrentar para poder obtener la información.

Por su parte, quienes sufren la violencia tienen una entonación que denota miedo, angustia y preocupación. Estas entonaciones a veces se manifiestan con un tono de voz bajo y otras veces entre gritos y sollozos.

V.XI.IV.- Vicaría

En este contexto las entonaciones que más se repiten son las de preocupación e incertidumbre por parte de quienes trabajan para la Vicaría. Como ejemplo de aquello se puede citar el momento en que Cristián Precht empieza a hablar sobre la cantidad de cuerpos encontrados y sobre las acciones que hay que llevar a cabo (E5C1T1). Por otra parte, esta entonación también está presente cuando Ramón conversa con Carlos sobre el caso de Santos y Lautaro Marín, y considera que todo es un montaje (E30C8T1), o cuando el juez Varela conversa con Mónica en el pasillo de la Vicaría (E29C5T2).

Sin embargo, en algunos momentos se utiliza un tono irónico para referirse a ciertos hechos. Por ejemplo, cuando Manuel le señala a Laura que no cree que las Naciones Unidas puedan hacer algo y que Pinochet puede utilizar todo eso a su favor y lucir como la víctima de la situación (E21C1T1). Esta entonación se repite cuando Carlos responde irónicamente a los dichos de Ramón sobre la idea de que hay personas que no saben lo que está ocurriendo en el país (E42C4T1); y cuando Pastene termina su confesión señalando “Y a mí solo me gustaban los aviones” (E40C8T1).

V.XI.V.- Connotación jurídica

En la primera escena (E17C5T2) se puede observar que Alarcón estuvo nervioso en todo momento. Su tono siempre demostró preocupación, sin embargo, en cuanto escucha la información que “El rucio” entregó en su declaración, se levanta exaltado y comienza a insultarlo. Los insultos van acompañados de gritos en donde pareciera que Alarcón intenta imponerse a través de ellos. Al finalizar la escena, Alarcón le grita al juez porque

defiende la idea de que él y su General están construyendo un nuevo país. Posteriormente, baja el tono, proporcionándole seriedad, y le indica al juez que no le van a tocar ni un pelo.

Se puede observar que el tono de Alarcón varía a raíz de la acusación que se le realiza y de la información que lo inculpa. Esto demuestra que a pesar de la inmunidad con la que cuenta, su imagen se puede ver manchada. Además, mediante sus gritos intenta imponerse ante los otros, siempre intenta dejar en claro que él es quien manda y quien ejerce el poder. Su figura de autoridad no sólo se ve reforzada por el lenguaje corporal sino también por su entonación fuerte y seca.

En esta primera escena, “El rucio” mantuvo un tono sereno. Habló poco y sus palabras, si bien eran tranquilas, buscaban alterar y sacar de quicio a Alarcón. En la segunda escena (E19C7T2) “El rucio” parte con un tono tranquilo pero cuando el juez le pide al policía que se lo lleve, comienza a elevar un poco el tono de voz e intenta desafiar al juez con respecto a lo que pueden o no hacerle. Se puede interpretar a partir de la seguridad que demostró el juez Varela, que “El rucio” se dio cuenta que existe la posibilidad que sea juzgado y culpado de distintos hechos llevados a cabo para el régimen dictatorial. Es decir, su inmunidad pareciera no ser absoluta y estable, por lo mismo, su entonación subió producto del miedo e inseguridad.

En las tres escenas se puede apreciar cómo el juez Varela (el personaje principal de este contexto) mantiene un tono tranquilo y demuestra seguridad en sus palabras. Sin embargo, por momentos su tono varía para calmar la situación ya que Alarcón se encontraba iracundo y un tanto descontrolado (E17); o para sacar de quicio a “El rucio” utilizando una entonación desafiante que pudiera generar que su impronta se resquebrajara (E19).

V.XI.VI.- Aire libre

En las escenas E9C1T1, E8C4T1, E2C12T1 y E10C12T1 se puede ver como los carabineros y los agentes de la CNI tienen un tono de voz tajante y seco. Denotan autoridad y mando ante los demás. Esta entonación marca una autoridad y una jerarquía hacia un grupo de la sociedad que, desde distintas esferas, intenta acabar con la dictadura.

Por otra parte, en las escenas E10C1T1 (donde el juez le cuenta a Carlos Pedregal que tiene la disposición para ayudar pero tiene todos los teléfonos intervenidos en el juzgado)

y E51C5T1 (donde Pastene le comenta a Fabián sobre el contexto sociopolítico del país bajo el cual ambos están inmersos) existe un tono de incertidumbre y preocupación. Eso puede interpretarse como un rasgo de vulnerabilidad y violencia psicológica ya que existe una preocupación constante.

V.XII.- Sonidos

V.XII.I.- Espacio familiar

En las cinco escenas se pueden identificar diversos sonidos que van en sintonía con lo que ocurre, provocando que esas acciones se realcen. Por ejemplo, en la primera escena, cuando la cámara enfoca a la familia mientras conversa y se sirve café, se escucha de fondo la información que entrega el noticiero por la televisión y, además, los sonidos que se escuchan tienen relación con platos, tazas y cucharas y tenedores (E10C4T1).

V.XII.II.- (Auto) Marginación

En la primera de las escenas de este contexto, en donde Manuel y Laura discuten mientras se esconden de los carabineros al interior de una iglesia en la población La Bandera (E19C4T1), no se registraron sonidos que fueran en concordancia o sintonía con las acciones realizadas.

En la escena en donde se ve a Manuel escribir una carta (E33C5T1), se logra escuchar la máquina que utiliza. Además, se escuchan los pasos de Manuel y de Laura cuando caminan por la habitación. Al final de la escena se logran escuchar los golpes que Manuel le da a las murallas y a las puertas cuando sale enojado por la noticia de que Fabián ahora está ayudando a los agentes de la CNI.

En la tercera escena (E9C9T2) se logra escuchar tanto el audio de la grabación del discurso de Allende, como la frecuencia de la grabación misma. Luego, se escucha cuando Manuel detiene la grabación y sus pasos cuando camina por la habitación mientras realiza la arenga a los frentistas que se están preparando para la “Misión Siglo XX”.

En la última escena (E31C9T2), el único sonido que se logra identificar es el del audio del video en donde aparece Pinochet hablando después del atentado sufrido.

V.XII.III.- Abuso de poder

Aquí se registraron muchos sonidos que iban en sintonía o concordancia con los hechos que se desarrollaban. Sin embargo, hay algunos que tienen una connotación diferente ya

que no sólo van en sintonía, sino que también afectan a las personas que están siendo torturadas por quienes trabajan para la dictadura.

Por ejemplo, en la primera escena se escucha la silla que Alarcón lanza a la muralla, lo que generó que Andrea se pusiera más nerviosa (E7C2T2). Esto se repite en la segunda escena en donde Alarcón camina por un pasillo y lleva una silla en su mano derecha, la cual arrastra para que las patas suenen con el roce del piso (E49C2T2).

Otro ejemplo de lo anterior ocurre en la escena donde Alarcón coloca de rodillas a Manuel. En ese momento, se escucha como Alarcón carga su arma. De fondo se logran escuchar los disparos propinados a los otros y otras frentistas que estaban en esa casa. Esos sonidos hacen que Manuel se ponga muy nervioso y demuestre miedo.

V.XII.IV.- Vicaría

En la mayoría de las escenas se escuchan papeles, carpetas y pasos. Sin embargo, hay algunos sonidos que tienen una importancia mayor en consideración con los hechos que se desarrollan en las escenas. Por ejemplo, en la primera escena se escucha como pasan las diapositivas en la oficina de la Vicaría. En ellas se ven las fotografías que tomaron de los cuerpos encontrados en los hornos de Isla de Maipo. En la escena donde Pastene se confiesa con Carlos se escucha el sonido de la grabadora dejada en el escritorio. Este sonido es importante ya que es primera vez que se podrá registrar la confesión de un agente de la CNI.

V.XII.V.- Connotación jurídica

En las tres escenas se pueden identificar diversos sonidos que van en sintonía con lo que ocurre, pero que no entregan mayor información con respecto a algún tipo de violencia. Por ejemplo, en todas las escenas se pueden escuchar pasos; en la segunda escena (E19C7T2) se escucha la silla que el juez Varela toma para poder sentarse; en la tercera escena (E28C7T2) se escucha como suena la banca cuando Ramón se levanta para acercarse al juez.

Por otra parte, en las dos primeras escenas (E17C5T2 y E19C7T2, respectivamente) hay tres sonidos que destacan y que se pueden asociar a algún tipo de violencia o consecuencia de una violencia aún mayor. Por ejemplo: 1) durante toda la primera escena, se escucha como pasan las manecillas de un reloj; 2) se escucha el golpe que Alarcón le da con su mano a las carpetas que están sobre el escritorio del juez Varela. Este golpe lo da en el

momento en que señala que él y su General están construyendo la historia del país. Si bien esta no es una agresión física hacia el juez, si se considera un hecho violento ya que asusta y genera inseguridad; 3) en la segunda escena se escucha como abren la reja de la celda en donde se encuentra “El rucio”. Este sonido puede asociarse a la marginación. “El rucio” se encuentra separado de los demás para poder ser juzgado por los delitos cometidos.

V.XII.VI.- Aire libre

En las primeras tres escenas los sonidos que se registraron van en sintonía con los hechos, sin embargo, no son relevantes. Sólo se escuchan pisadas de los personajes al caminar en la tierra en las dos primeras escenas (E9C1T1 y E10C1T1, respectivamente) y en la tercera se escucha como se abre una reja (E8C4T1).

En la cuarta escena (E14C2T2), donde los hermanos Cereceda reparten comida desde un camión, no se registró ningún sonido que estuviera en relación con la imagen.

En las escenas E51C5T1, E2C12T1 y E10C12T1 los sonidos que más destacan, a modo general, son los del motor del auto, de los neumáticos sobre la calle y la tierra, de los disparos por la espalda que realiza Pastene contra Fabián y también los tres disparos efectuados por “El troglo” al profesor que se encontraba en la entrada del colegio.

En la escena donde se ve un campesino andando en bicicleta (E24C12T1), se escucha levemente el sonido de esta al pasar por encima de las piedras, además, se logran escuchar algunos pájaros y el viento sobre los campos de trigo.

En la última escena de este ambiente se escuchan algunos pasos de la gente que está afuera del SML mientras esperan la información oficial sobre los tres cuerpos encontrados por el campesino que andaba en bicicleta (E29C12T1). También se logran escuchar los flashes de las cámaras de los periodistas.

V.XIII.- Ruidos

V.XIII.I.- Espacio familiar

En estas escenas no se registraron ruidos que pudieran funcionar como un factor disruptivo al interior de las mismas.

Si bien en la primera escena, en donde la familia de Ramón está viendo la televisión, suena el teléfono, esto no hace que se pierda la atención sobre los personajes.

V.XIII.II.- (Auto) Marginación

En estas escenas tampoco se registraron ruidos que pudieran funcionar como un factor disruptivo al interior de las mismas.

V.XIII.III.- Abuso de poder

En estas escenas no se registraron ruidos que pudieran funcionar como un factor disruptivo al interior de las mismas. Los únicos ruidos que marcaban alguna diferencia eran los gritos que se escuchaban en las dos primeras escenas (E7C2T2 y E49C2T2). Eran insultos que parecieran provenir de otras celdas.

V.XIII.IV.- Vicaría

Los ruidos que se escuchan son principalmente pasos y máquinas de escribir que provienen de otras oficinas de la Vicaría.

V.XIII.V.- Aire libre

Tanto en la escena donde Pastene le dispara a Fabián, como en la escena donde los familiares están esperando noticias por parte del SML, se logran escuchar ladridos de perros.

V.XIII.VI.- Connotación jurídica

En la primera escena no se registraron ruidos que pudieran funcionar como un factor disruptivo de la escena.

Los ruidos que se escuchan en las dos escenas restantes son del entorno o del ambiente en donde se lleva a cabo la acción. En el caso de la segunda escena, en donde el juez Varela va a la cárcel para conversar con “El rucio”, se pueden escuchar algunos gritos que provienen de otras celdas o de otros lugares contiguos al lugar donde se encuentra el juez. En cuanto a la tercera escena, en donde Ramón y el juez Varela conversan en tribunales, el ruido que se escucha puede asociarse al ruido ambiente del palacio de tribunales. Es un ruido complejo de descifrar, sin embargo, uno puede asociarlo a una mezcla de conversaciones y susurros.

V. XIV.- Música

V.XIV.I.- Espacio familiar

La primera escena (E10C4T), en donde la familia de Ramón escucha los primeros cómputos sobre el plebiscito, es la única que se desarrolla sin música de fondo. Por otra

parte, el resto de las escenas transcurren acompañadas por música clásica, la cual no siempre está presente desde el principio, pero que comienza a sonar en los momentos en donde las emociones de los personajes están más fuertes. Suena en los momentos de tensión y de nerviosismo principalmente. Pareciera buscar, mediante un lenguaje distinto al verbal, afectar al espectador y hacer que se relacione de una manera distinta con lo que se está viviendo en la escena.

V.XIV.II.- (Auto) Marginación

En las cuatro escenas de este contexto hay música que acompaña el desarrollo de la escena. La música que suena es principalmente de tensión. Al escucharla se puede advertir que no es sólo una composición, sino que son dos sonando al mismo tiempo. Si bien ambas suenan al unísono, se contraponen. Esto refleja, desde un ámbito particular, la oposición ideológica que hay entre Laura y Manuel. De esta manera, la música refleja y representa el conflicto, la segmentación y la fragmentación que existe en la sociedad.

V.XIV.III.- Abuso de poder

En este caso, la música de tensión es la principal. Está presente en la mayoría de las escenas. Lo interesante de este tipo de música es que pareciera que son dos melodías distintas que se sobreponen para generar un ambiente confuso con respecto a las emociones.

Al final de la escena, después que Manuel recibe el disparo y cae al suelo, la música se detiene. Sin embargo, se escucha algo así como un sonido abombado que pareciera representar que se detuvo el tiempo y el espectador ve como yace muerto el cuerpo de Manuel, uno de los protagonistas de la serie (E11C12T2).

Es importante señalar que hay escenas en donde la música no aparece desde el principio, por lo tanto, cuando aparece parece ser un signo de aviso de que en ese momento comienza a subir la intensidad de lo que está ocurriendo.

V.XIII.IV.- Vicaría

En la mayoría de las escenas de este contexto la música no está presente todo el rato. Por otra parte, en la primera escena, donde se ven las diapositivas en una oficina de la Vicaría se escucha música de suspenso, acentuando las emociones que se pueden apreciar en los personajes (E5C1T1).

En el momento en que Carlos deja solo a Ramón para que vea los expedientes de los distintos casos que ha llevado la Vicaría, comienza una música que transmite pena, la cual se condice con lo que en ese momento está sintiendo Ramón a medida que va leyendo las carpetas (E42C4T1).

La única escena que no presenta música es aquella donde Mónica conversa con el juez Varela en un pasillo de la Vicaría (E29C5T2).

Por otra parte, es importante destacar que en la escena donde Pastene se confiesa con Carlos, se escucha música que parece ser ambiental (un acompañamiento de piano). Al mismo tiempo, genera una sensación de compasión ante la imagen de Pastene. Esta música pareciera oponerse a la típica música de tensión que se escucha en las escenas. Da la impresión que es de redención, de un nuevo comienzo (E40C8T1).

V.XIV.V.- Connotación jurídica

En la tercera escena (E28C7T2) no hay música. Sólo hay sonido ambiente y algunos sonidos y ruidos que forman parte del audio.

En las escenas restantes (E17C5T2 y E19C7T2) si hay música y esta se conecta con el espectador a través de las emociones o sensaciones que genera. En ambas escenas, la música que se escucha transmite intriga, incertidumbre y expectación ante lo que va a ocurrir. Por lo mismo, genera tensión y nerviosismo ya que el espectador no sabe las reacciones que tendrán los personajes. La música, en este caso, juega con el conocimiento y con lo desconocido.

V.XIV.VI.- Aire libre

En este ambiente la música es principalmente de tensión, suspenso y/o nerviosismo. Es la encargada de acompañar las emociones y reacciones. Como ejemplo de esto se puede citar la escena donde se ve a los hermanos Cereceda entregando pollos desde un camión. Ahí, la música es rápida y acompaña el momento que están viviendo las personas que reciben la comida, los hermanos Cereceda y Javier que se acerca intrigado para ver lo que está ocurriendo (E14C2T2).

En la escena donde secuestran a Rossi se puede escuchar que los tiempos de la música son bastante rápidos. Pareciera que simulan la adrenalina, los latidos del corazón, en relación a lo que se está viviendo en el momento (E2C12T1).

En la escena donde se ve al campesino andando en bicicleta, la música proviene de la escena anterior y es tranquila, de hecho, transmite cierta serenidad. Esto genera un contraste con lo que se está observando, ya que se encuentran los cuerpos de tres personas, entre ellos, Carlos Pedregal quien es uno de los protagonistas de la serie. Por lo tanto, la música no se condice con lo ocurrido en la escena. Este contraste genera una contraposición de ideas, sensaciones y emociones (E24C12T1).

VI.- ANÁLISIS MODELO ACTANCIAL

En el texto *Semántica Estructural* (1987) A. J. Greimas desarrolla el modelo actancial, el cual define como:

“un óptimum de descripción, reductible a una estructura archiactancial más simple, pero también extensible (dentro de unos límites que es difícil a primera vista precisar, pero que ciertamente no son considerables), debido a la posible articulación de los actantes en estructuras hipotácticas simples” (p. 283).

Este modelo debe su nombre al concepto de *actante*, el cual Greimas tomó de Tesnière y al que define como “el que realiza o el que sufre el acto” (Greimas, 1990, p. 23). Dicho modelo tiene como objetivo mostrar los lazos estructurales que unen a diversas unidades al interior del relato, demostrando así, que el actante ya no se define por lo personajes de la trama, sino que por las razones o las motivaciones que subyacen a las acciones que se desarrollan en la misma. En él, los roles y las acciones que llevan a cabo los personajes son más importantes que estos mismos, ya que permiten establecer una dialéctica a partir de los distintos actantes que se reconozcan y de su desarrollo narrativo, dando paso a la resolución de los conflictos dramáticos (Casetti y Di Chio, 1991; Saniz, 2008).

Este modelo está compuesto por seis elementos distribuidos en parejas: sujeto y objeto, ayudante y oponente, destinador y destinatario. Estos elementos se relacionan en tres ejes: eje del deseo, eje de la participación o del poder y eje de la comunicación o del saber:

Tabla 7. Relación entre actantes según el eje de pertenencia

Ejes	Pareja	Relación
Deseo	Sujeto-Objeto	El sujeto es quien lleva a cabo las relaciones y transformaciones. Se caracteriza por una relación de deseo o de búsqueda hacia su objeto (objetivo).

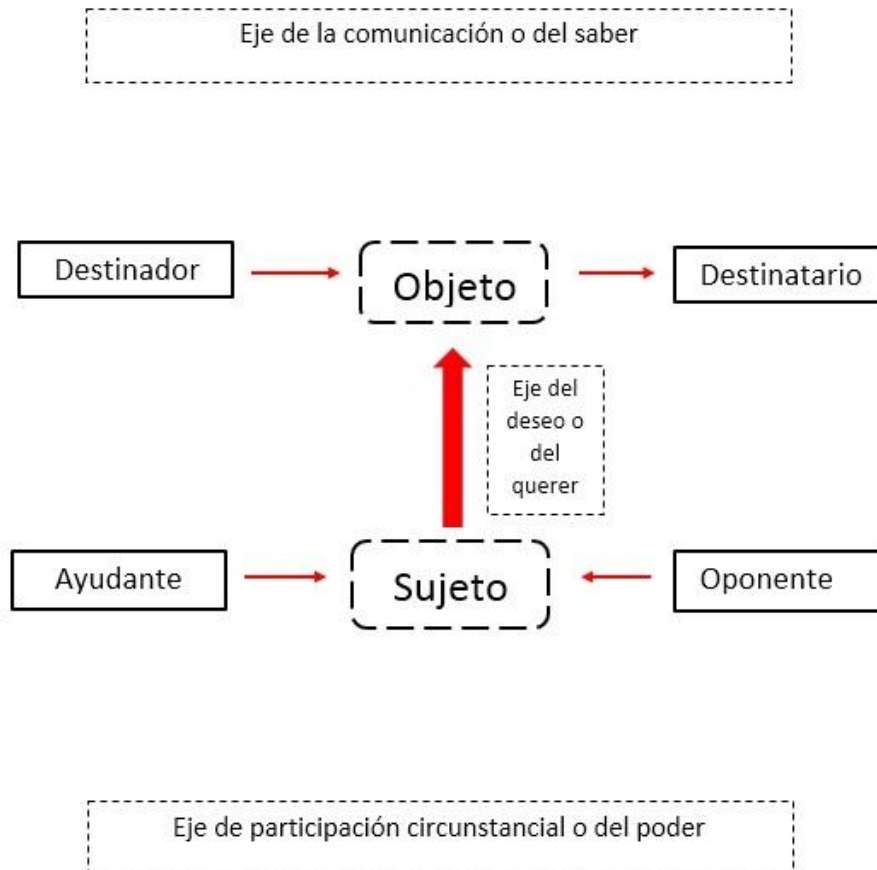
		<p>El objeto es aquello que el sujeto quiere alcanzar o conseguir.</p> <p>Entre ambos se puede dar una <i>relación polémica</i> (dos sujetos disputan un mismo objeto) que genere una lucha entre un sujeto y un anti-sujeto, o una <i>relación contractual o transaccional</i>, en donde los sujetos acuerdan un cambio de objeto (s).</p>
Participación o Poder	Ayudante-Oponente	<p>El ayudante es quien coopera para que el sujeto logre su objetivo.</p> <p>Por su parte, el oponente se encarga de impedir o dificultar la obtención del objeto por parte del sujeto.</p> <p>Esta relación se basa en el <i>poder-hacer</i> y el <i>no-poder-hacer</i> hacia el sujeto.</p>
Conocimiento o Saber	Destinador-Destinario	<p>El destinador es la razón o la instancia que une al sujeto con su objeto. Es el motivo que mueve al sujeto.</p> <p>Esta relación es <i>cognitiva</i>, ya que el sujeto conoce o</p>

		<p>debe conocer las acciones a realizar.</p> <p>El destinatario es la entidad que se beneficia si el sujeto obtiene su objeto u objetivo.</p>
--	--	---

Fuente: Elaboración propia con información de García y Jiménez, 2003; Sánchez, 2006

Esta tabla permite observar las distintas relaciones que se pueden entablar mientras un sujeto intenta alcanzar su objetivo. En base a esto y a lo desarrollado por el propio Greimas, se puede representar el modelo actancial con el siguiente diagrama:

Imagen 7. Modelo actancial y sus relaciones según los ejes de deseo, poder y saber



Fuente: Greimas, 1987.

A modo de resumen, se puede señalar que el modelo planteado por Greimas describe la relación o articulación que establecen quienes realizan o sufren acciones a lo largo de la trama narrativa (de la narración). Repartiendo, así, a los distintos personajes en categorías que articulen todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra, además de

“descubrir, más allá de los personajes particulares, a los verdaderos protagonistas de la acción (...)” (Saniz, 2008, p. 93).

VI.I.- Vicaría

VI.I.I.- Sujeto-Objeto

En este primer modelo se identifica a la Vicaría de la solidaridad como el *sujeto* principal. Es el actante que se destaca por sobre otros y es quien lleva a cabo las actividades principales a lo largo de la serie. La Vicaría fue una institución encargada de la protección y la defensa de quienes resultaron afectados por el régimen.

Imagen 8. Modelo actancial basado en la Vicaría como sujeto



Fuente: elaboración propia en base al modelo propuesto por Greimas (1987).

Esta institución cuenta con ciertas personas que son fundamentales y que son fácilmente identificados con la labor que se realiza, a saber: Carlos Pedregal y Ramón Sarmiento. Ambos asumen el liderazgo de dicha institución en un contexto donde el poder judicial

estaba segmentado y era investigado para que la dictadura mantuviera el orden que había impuesto. Es decir, el rol que lleva a cabo a la Vicaría se dio en un contexto de desigualdad social más allá de lo económico y político, se dio en un contexto de desigualdad ante la vida. Existía una ciudadanía de segunda que era perseguida y reprimida en pos de la “estabilidad”.

Ante esto, se puede decir que la Vicaría asume un doble objetivo, por una parte, establece como objeto de deseo a la protección de la sociedad hacia la violencia impuesta por el régimen dictatorial. Allí se enfoca en proteger a los cuerpos que han sido violentados en vida y a los familiares que siguen sufriendo a raíz de la incertidumbre y la vulnerabilidad en la que se encuentran. Este es el objetivo que persigue a lo largo de la serie y que busca conseguir a través de recursos de amparo, careos, búsqueda de pruebas incriminatorias, peticiones a los jueces para que juzguen a quienes trabajan para la dictadura y demostrar la manipulación de hechos y evidencias que alteraron la veracidad de lo que ocurría. Por otra parte, el segundo objetivo es acabar con la impunidad que tenían las Fuerzas Armadas, Carabineros y la CNI, ya que esto genera una división social en cuanto a quienes están o no exentos de ser juzgados por los crímenes. Es decir, se puede decir que existía algo así como una marginación del castigo.

La esencia de todo lo realizado por la Vicaría pretende acabar con el régimen biopolítico instaurado, en donde la manipulación de la vida de los cuerpos individuales y de la población, el rechazo hacia la muerte, el hacer morir mismo y la deshumanización eran la esencia de un orden jurídico-político que establece un vínculo irrompible entre la vida y la política, entre la muerte y la administración de una sociedad y, por supuesto, de la racionalidad establecida como verdad.

VI.I.II.- Ayudante

A lo largo de la serie se pudo ver como algunos jueces, medios de comunicación, Estados y algunas instituciones internacionales tales como la Organización de las Naciones Unidas (ONU), trabajaron junto a la Vicaría para proteger a la sociedad y acabar con la impunidad de algunas personas o grupos que se encontraban trabajando para el régimen. Si bien cada uno de estos actantes puede ser considerado como un *sujeto* por sí mismo, para efectos de esta investigación se considerarán como parte de una misma categoría, *ayudante*, ya que cada una de ellas colaboraba desde sus propios ámbitos bajo la articulación o los requisitos que la misma Vicaría establecía.

Por ejemplo, cuando se encuentran los cuerpos de unos campesinos en los hornos de isla de Maipo (E5C1T1), Carlos Pedregal señala que es necesario, en primer lugar, identificar dichos cuerpos y luego, en segundo lugar, extender esta información a los medios de comunicación de confianza que serán los encargados de dar a conocer lo ocurrido. Todo esto con el fin de dar a conocer lo que el régimen de Pinochet está llevando a cabo y que otros medios de comunicación no han hecho público por miedo a represalias o han tergiversado porque están de acuerdo con la misma dictadura.

En la serie se pudo evidenciar que los medios de comunicación que más cuestionaron las acciones del régimen fueron la radio y el periódico. Ambos informaban sobre lo que ocurría y ponían en duda la veracidad de la historia contada por los militares o los agentes de la CNI. Por el contrario, la televisión funcionó como el medio que más difundió la opinión del régimen. Si pensamos que la televisión durante esa época era sinónimo de buen estatus económico, quiere decir que las ideas entregadas apuntaban a robustecer a un sector específico de la sociedad, generando, así, una segmentación y una marginación con respecto a la información y al conocimiento que existía sobre los hechos.

A lo largo de la serie se pudo ver que algunos jueces ayudaron a la Vicaría aceptando los recursos de amparo solicitados. Eso sí, la ayuda del sistema judicial tenía un límite, ya que no llevaba a cabo las peticiones que fueran en contra de agentes de la CNI, Carabineros, Fuerzas Armadas y algún civil que trabajara para ellos. Este límite se debía, en parte, a que dichas instituciones no eran juzgadas por una ley civil como cualquier otra persona de la sociedad, sino que tenían la denominada “Ley de Amnistía”, la cual perdonaba a aquellos que habían sido autores, cómplices o encubridores de actos delictivos entre 1973 y 1978.

VI.I.III.- Oponente

Ya habiendo descrito a la Vicaría, a sus ayudantes y las distintas acciones que se llevaban a cabo para alcanzar su objetivo, es necesario proceder a la descripción de su *oponente*, aquel que interviene en el camino del sujeto para dificultar que alcance su objetivo. Quien ejerce este rol ante el contexto socio-político del país es el régimen de Pinochet.

Al igual como en el caso del ayudante, en este actante hay varias instituciones que se pueden reconocer en el transcurso de la serie y que cumple el rol del antagonista a ojos de la Vicaría. Pero, cada una de los personajes o instituciones identificadas formaban

parte de una estructura política aún mayor, la cual estaba encabezada y liderada por Augusto Pinochet.

Para la Vicaría, su oponente parecía ser invencible ya que era capaz de ejercer el poder en distintos ámbitos y era muy difícil funcionar como un contrapeso efectivo debido a que el monopolio de la violencia era dispuesto a nivel físico, psicológico y cultural, logrando un control de los cuerpos, las ideas y la vida en general.

El Estado amparaba cada acto vejatorio en contra de la sociedad. Los golpes, las torturas, los insultos, la discriminación, la estigmatización, entre otras cosas, formaron parte de los distintos episodios que Carabineros, Fuerzas Armadas y agentes de la CNI realizaron. Cada uno de ellos era justificado en base a la defensa de la patria y la libertad individual. Además, todo tipo de violencia llevada a cabo se consideraba legítima ya que mantenía el orden impuesto por la dictadura a partir del 11 de septiembre de 1973.

VI.I.IV.- Destinador

La razón que tenía la Vicaría para actuar como lo hizo y llevar a cabo cada una de las acciones realizadas era la defensa de los Derechos Humanos. El contexto jurídico que vivía el país era bastante precario para los sectores de la sociedad que criticaban el régimen y que se manifestaban en su contra. Carabineros, Fuerzas Armadas y la CNI los vulneraban como si fuera una práctica común que no tuviera mayor importancia. Ante esta desprotección, abandono y resguardo sobre la vida, es que la Vicaría comenzó a actuar.

La defensa de los DDHH se transformó en su bandera de lucha y en la manera más directa de oponerse al régimen. Ante la ilegalidad de este último, la Vicaría trabajaba desde la legalidad; ante el desprecio de la vida, la Vicaría defendía su significación.

VI.I.V.- Destinatario

Este leitmotiv (la defensa de los Derechos Humanos) pensaba a la sociedad como su *destinatario*. Eran las personas las que se verían beneficiadas por esta lucha asimétrica que se llevaba a cabo en distintos escenarios tales como los espacios familiares, al aire libre o en plena calle, espacios donde la dictadura ejercía todo su poder sobre los cuerpos opositores.

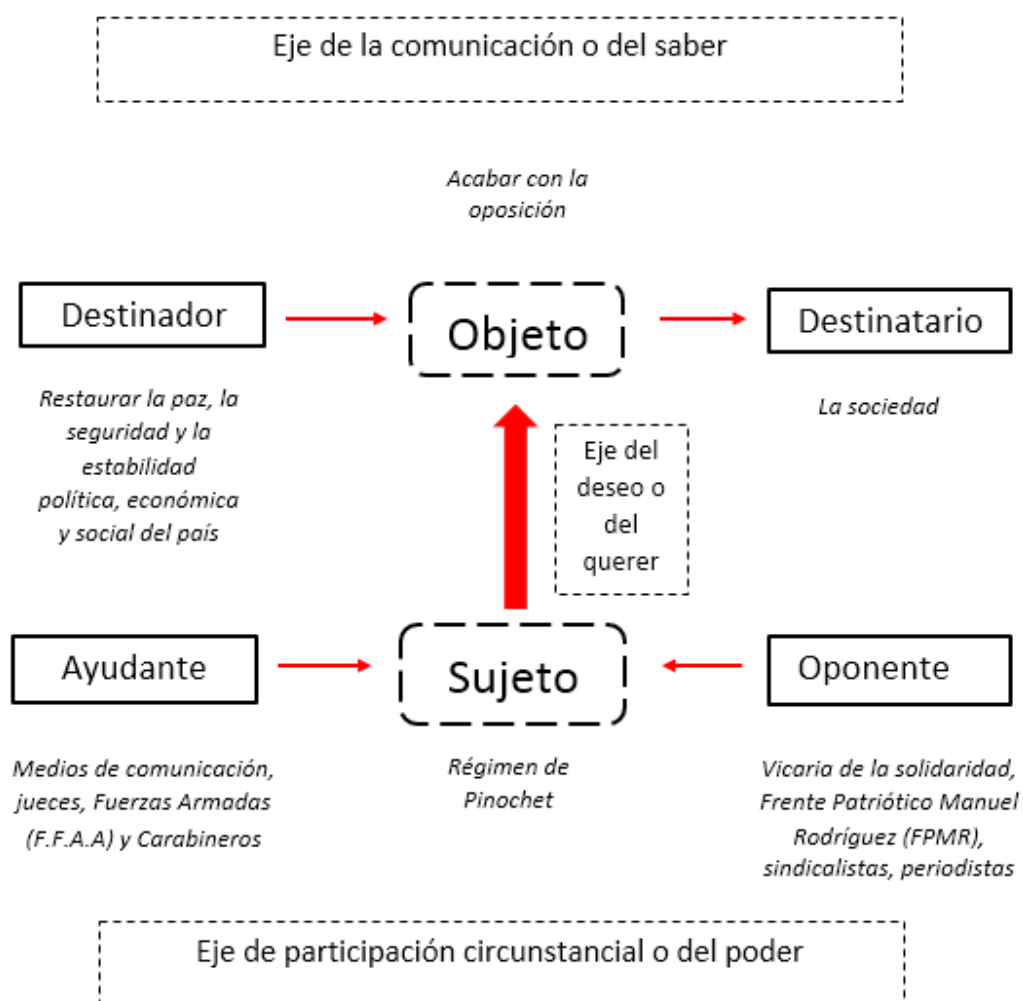
Cada persona de la sociedad se vería beneficiada por esta lucha, independiente del lugar donde se encontrara, ya que la defensa de los derechos generaría que el régimen terminara y diera paso a un sistema político que no vulnerara ni violentara a ninguna persona.

VI.II.- Régimen

VI.III.I.- Sujeto-Objeto

En este modelo se puede ver como el *sujeto* es el régimen dictatorial de Pinochet. Es quien establece las bases y el contexto dentro del cual se desarrolla la serie. Este régimen asumió después del golpe de estado perpetrado el 11 de septiembre de 1973. Ahí se produjo un quiebre institucional que generó una dictadura que dividió el país durante 17 años.

Imagen 9. Modelo actancial basado en el régimen de Pinochet cómo sujeto



Fuente: elaboración propia en base al modelo propuesto por Greimas (1987).

El *objeto* u *objetivo* que persigue el régimen a lo largo de la serie, y que Alarcón le explicita a Andrea mientras la interroga en la cárcel (E49C2T2), es acabar con la oposición, ya que pone en riesgo el proceso de pacificación que Pinochet y las instituciones que lo apoyan quieren desarrollar. Para conseguir su objetivo, el régimen

debe llevar a cabo distintas acciones tales como el secuestro, tortura, desaparición forzada, asesinato, resocialización, entre otras.

Debido al fuerte deseo de acabar con toda oposición, es que sus ámbitos de influencia y acción estaban divididos para parecer invencible y así ejercer el poder sin problemas. Algunos de los ámbitos en donde tenía influencia eran: a) económico, ya que estableció un modelo en donde una clase se vio favorecida por sobre otra; b) jurídico, debido a que quienes formaban parte de alguna de las instituciones del régimen, tenían una ley aparte que los juzgaba, o bien, que los eximía de toda culpa dado su rol en la sociedad; c) comunicacional, ya que muchos de los hechos ocurridos en contra de los bandos opositores eran encubiertos o tergiversados para potenciar la imagen maligna de los mismos. Era tanta la autoridad que tenía que algunas veces secuestraron, insultaron y mataron personas a plena luz del día.

A raíz de las atribuciones que tenían los agentes de la CNI, Fuerzas Armadas y Carabineros, se puede ver y entender como el cuerpo social, el país entero, se vio penetrado por una política *sobre* la vida que lo transformó y lo alteró (Esposito, 2005). Todo esto, a partir de una política que entendía la vida de algunos como el objeto que debía ser eliminado y la muerte de otros como el sacrificio para preservar la patria. Por lo tanto, en un contexto como este, hablar de ellos era sinónimo de miedo e inseguridad. La vida corría peligro cuando ellos estaban presentes. Eran capaces de establecer la incertidumbre de la propia existencia.

VI.II.II.- Ayudante

El régimen dictatorial de Pinochet contó con algunas instituciones que lo ayudaron a conseguir su objetivo. Estas instituciones eran de ámbitos distintos pero complementarios, lo cual generaba una red de apoyo bastante importante al momento de realizar ciertas acciones tales como la desaparición forzada, el secuestro o el asesinato.

Por una parte estaba el sistema judicial, el cual no aplicaba las mismas sanciones a los que apoyaban o trabajaban para el régimen. Se encargaba de entorpecer el camino de la Vicaría. En algunas escenas se pudo ver como algunos jueces denegaban algunos recursos de amparo, o como suspendían al juez Varela cuando intentaba acusar a “El rucio”. Todo esto con el fin de proteger a las figuras de autoridad que tenían como misión el resguardo de la sociedad y la eliminación de algunos sectores que se consideraban subversivos y peligrosos.

Por otra parte, el hecho de que no todos los medios de comunicación informaran sobre lo que estaba pasando, generó una división con respecto a la información que circulaba. Por lo tanto, hubo ciertas creencias con respecto a los bandos de izquierda que tomaron mucha fuerza y funcionaron como una estigmatización hacia ellos. De esta manera, el régimen pudo desprestigiar a los grupos opositores señalando que ellos eran malos, que traerían caos a la sociedad y que por culpa de ellos el país volvería a caer en una crisis económica.

Las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile también funcionaron como ayudantes del régimen. De hecho, la Central Nacional de Inteligencia (CNI) fue retratada a lo largo de toda la serie (en ambas temporadas). Si los medios de comunicación eran los encargados de difundir ideas que terminaron transformándose en la base de la violencia cultural del régimen hacia algunos sectores de la sociedad, las FFAA, Carabineros y la CNI eran los encargados de llevar a cabo la violencia física y psicológica. Esto amedrentaba a las personas e intentaba disminuir la resistencia de los grupos opositores.

VI.II.III.- Oponente

El régimen y sus instituciones que le prestaban ayuda tuvieron un mismo *oponente*: la Vicaría de la Solidaridad. Esta es la oposición principal que se muestra en la serie. Sin embargo, hay otras relaciones antagónicas que van cobrando fuerza a medida que avanza la trama. Por ejemplo, en la primera temporada se puede ver como el oponente es principalmente la Vicaría y sus trabajadores, esencialmente Carlos Pedregal. Esto cambia un poco en la segunda temporada, donde se puede ver que la Vicaría comparte el rol de oponente principal en conjunto con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR).

La Vicaría siempre trabajó desde la legalidad, desde la propia luz. Nunca estuvo entre las sombras intentando desbaratar el poder que ejercía la dictadura. Contrario a esto, el FPMR debía llevar a cabo algunas misiones clandestinas que le permitirían ingresar armas al país, idear secuestros a militares, o planificar atentados que ayudaran a acabar poco a poco con los líderes de la dictadura. Todo esto era visto por el régimen como una amenaza, de hecho, en varias escenas se escuchó a Alarcón y a Pinochet hablar sobre la guerra contra el marxismo. De esta manera, y ante un peligro cada vez más latente, se lleva a cabo una defensa a partir de la idea de lo inmune (Esposito, 2005). Es decir, una batalla en contra de los sectores subversivos que solo impiden el desarrollo y el progreso de un país. Acabar con sus vidas se hizo necesario para poder preservar la vida del cuerpo social.

Los oponentes del régimen se vieron acorralados ante un sistema que era capaz de ejercer el poder en áreas como lo judicial, lo económico, lo cultural y lo político. Ante esto, las labores de algunos periodistas y sindicalistas apuntaban a un cambio cultural, a pensar la sociedad y la comunidad de una manera distinta a partir del *munus*, del deber ante otro. Esto era un plan a largo plazo pero que podía ser efectivo. Por lo mismo, es que varias personas fueron asesinadas y representadas como extremistas para que perdieran credibilidad ante el resto de la sociedad.

VI.II.IV.- Destinador-Destinario

La motivación que tenía el régimen era la restauración de la paz, la seguridad y lograr una estabilidad política, económica y social del país. Estas eran las razones mediante las cuales los agentes de la CNI, y Alarcón principalmente, justificaban su actuar. Ellos le estaban haciendo un favor a la patria, a su nación. Por lo mismo, es que se identifica que el *destinatario* o quien se verá favorecido por todo esto será la misma sociedad. Ante esto, cada una de las acciones perpetradas presenta la ruptura de un equilibrio que exigía la restitución de uno nuevo, en donde la población dejara de estar dividida y ya no existieran extremistas y/o marxistas que generaran desórdenes y caos.

Con ambos modelos recién descritos se puede ver como la ficción televisiva *Los archivos del Cardenal* representó, en primer lugar, la resistencia de la Vicaría ante un régimen desigual que basaba su poderío en la fuerza y el miedo, intentando así, controlar y disciplinar a sectores de una sociedad que se consideraban como una enfermedad o un germen indeseado que sólo traía y seguiría trayendo problemas para el desarrollo y el progreso del país. En segundo lugar, permitió establecer el tipo de autoridad y jerarquía a nivel social que tenían las distintas instituciones que apoyaban el régimen de Pinochet, el que decantó en una asimetría que duró diecisiete años.

El antagonismo entre sujeto y anti-sujeto establecido en los roles descritos anteriormente, permite generar una relación polémica (Greimas, 1987) en donde, si bien ambos realizan distintas acciones para lograr su objetivo, quien se beneficia es el mismo actante: la sociedad. El hecho de que ambos compartan el mismo destinatario permite indagar no solo en la relación que establecen con otros actantes sino en las acciones que llevan a cabo bajo un mismo contexto político y social. Así, la división del país y la marginación de algunos sectores se hacen más evidentes.

VII. CONTEXTO E INMUNIZACIÓN

En este apartado se reconstruye el contexto global de la sociedad chilena representada en la serie. Esto se realiza a partir de las categorías detalladas por van Dijk (1980, 2001a; 2001b) sobre el modelo contextual y se analizan a la luz del paradigma inmunitario de Esposito (2005).

Tabla 8. Categorías contextuales y reconstrucción a partir del paradigma inmunitario

Categorías contextuales	Metacontexto inmunitario	
Dominio	Derecho y Biopolítica deviene paradigma inmunitario (poder <i>sobre</i> la vida y poder <i>de</i> la vida)	
Participantes globales - identificación	1) Vicaría (como institución) 2) La sociedad 3) Régimen dictatorial de Pinochet	
Participantes locales – roles: 1) comunicativos, 2) interactivos, 3) sociales/políticos	1) Medios de comunicación, clases sociales, instituciones afines al régimen. 2) Vicaría (sujeto) – Régimen (anti-sujeto) 3) Morales (buenos-malos, héroes-villanos); Autoridades institucionales (Sistema judicial: inmune-vulnerable; Instituciones armadas: agentes del Estado-Opositores/Extremistas)	
Acciones globales	Defensa de los DDHH	Orden, seguridad y estabilidad política, económica y social
Acciones locales	Investigaciones (casos y montajes), recursos de	Represión, tortura, secuestros, extorsión,

	amparo, procesos judiciales a victimarios	asesinatos, desinformación
Escenario – 1) Tiempo 2) Lugar	La Vicaría tiene lugares acotados: tribunales de justicia y las dependencias de la misma Vicaría.	Para el Régimen y sus instituciones armadas no existe delimitación de tiempo y lugar.

Fuente: Elaboración propia con información de van Dijk, 1980; 2001a; 2001b.

VII.I.- Dominio

En este trabajo se ha podido ver que las situaciones o las distintas temáticas que permiten representar la violencia estructural de la serie son: Derecho, política y vida. Estos tres conceptos configuran una organización social segmentada y fragmentada, en donde la inmunidad de algunos y el poder sobre la vida de ciertos sectores de la sociedad se han transformado en una estrategia política, tal como si fuera una política pública que se encarga de administrar y controlar la vida con el fin de cumplir los objetivos propuestos en el proceso de conformación de la misma.

Ahora bien, parece que a esta altura del trabajo hablar de política y vida por separado no corresponde. A lo largo del desarrollo de la tesis se ha podido demostrar como la política llevada a cabo por las distintas instituciones de la dictadura y la vida, tanto de opositores como de quienes trabajan y defendían el régimen, conforman una comunión inseparable. Por lo mismo, es que desde aquí se hablará de dos situaciones que conformarán el dominio que se representa en la serie: Derecho y biopolítica.

A lo largo de la serie se puede ver como el Derecho fija las normas bajo las cuales una sociedad debe vivir. Sin embargo, estas normas no corresponden, en ningún momento, al bien común. Es más, dicha normatividad asume una diferencia con respecto a la igualdad de la sociedad ante la ley. Dicho de otro modo, no todos son iguales y, por ende, no todos serán tratados como iguales. Esto conlleva a que la sociedad comience a dividirse con respecto al tipo de vida que se puede llevar. Bajo la lógica de Benjamin (1991), ese ejercicio del poder por sobre un sector de la sociedad, amparado en el ámbito judicial, es un acto de violencia, es ahí desde donde nace. Poder y Derecho se convierten en la

germinación primera de la desigualdad y de las vidas violentadas. Bajo esta misma línea, la defensa del Estado por parte de las instituciones de seguridad del régimen aplican y reproducen violencia constantemente para así mantener el *statu quo*. Siguiendo las palabras de Walter Benjamin, allí se observa la *violencia fundacional* y la *violencia conservadora* (Benjamin, 1991).

El Derecho pasa a ser una herramienta más para ejercer y mantener el poder. Dicho poder establece, como se ha dicho, una diferencia en cómo vivir. Por lo tanto, su aplicación es, sin duda, un acto que produce y reproduce desigualdad. Cuando la administración dictatorial de un régimen defiende y se escuda en la Ley de esta manera, establece inmediatamente un orden biopolítico, un orden desde donde la vida es administrada y controlada, ya sea para *hacerla* vivir o para *rechazarla* hacia la muerte (Foucault, 2007). Es en este punto en donde la política y la vida ya no pueden separarse. A su vez, la normatividad de una sociedad que ha sido establecida y que se defiende a través de violencia, ya no puede alejarse de la vida. Es ahí donde biopolítica (política y vida) y Derecho establecen un lazo que parece infranqueable. Parece infranqueable no porque no exista una resistencia capaz de funcionar como una oposición fuerte, es infranqueable porque el Derecho ha dejado de basarse en la justicia y ahora solo yace en función de la legitimación de su fuerza y de su poder ante los opositores (Mate, 1998).

A partir de estos conceptos se puede ver que la inmunización que plantea Esposito (2005) está presente en cada uno de los dominios y de los contextos específicos descritos anteriormente. Ante esto, el paradigma inmunitario se sitúa como una situación que se ve a lo largo de la serie y que se transforma en el armazón jurídico y político de un régimen. Por consiguiente, pareciera ser que por sobre los dominios o contextos representados en *Los archivos de Cardenal*, existe un nivel contextual aún mayor: el metacontexto. Este metacontexto es justamente el paradigma inmunitario, el cual alberga en su desarrollo teórico los conceptos de Derecho, política y vida; en donde se imbrican para poder estructurar un armazón que se encargue de proteger y negar a la vida al mismo tiempo.

El metacontexto inmunitario estructura la sociedad y configura la racionalidad bajo la cual funciona. Además, la divide según bandos que se oponen y repelen. A su vez, se encarga de relativizar la vida, produciendo así, una fragmentación asimétrica de la misma sociedad en relación a la igualdad y sus derechos ante la Ley. Esto demuestra que la biopolítica no es sólo el interés que tiene la política por la vida en sí misma, sino que se refiere a la intención de un régimen por controlar a la población a través de tecnologías

políticas (Fassin, 2010). Esto advierte que dicha intención de la política al controlar las formas y los modos de vida que pueden ser vividos deviene desigualdad. Por lo tanto, al hablar de biopolítica, bajo los términos de Fassin, estamos haciendo alusión específicamente a las *bio-desigualdades* (2010, p. 29) que se hacen presentes en cada acto realizado por la sociedad y por las instituciones que la regulan.

Ante esto, se observa que la vida queda relegada a un espacio intermedio, entre la desigualdad y la legitimidad. La legitimidad, por ende, debe ser pensada como la resistencia de los cuerpos y de la población ante la violencia política del régimen. Esta legitimidad está detrás de cada una de las investigaciones, reuniones con jueces, visitas a tribunales de justicia y recursos de amparo que consiguió la Vicaría.

La legitimidad por la cual aboga la Vicaría se entiende como el reverso de la legitimidad que busca imponer la dictadura. Son dos caras de una misma moneda, a saber, las relaciones de poder que configuran el orden cultural y biopolítico de un país.

Con esto se puede decir que la fragmentación y la segmentación de una sociedad, es decir, la violencia estructural representada por *Los archivos del Cardenal* se consiguió a partir de la dislocación del rol que cumplía la legitimidad de las personas ante la Constitución y ante cada una de las leyes que regían al país. Por lo mismo es que la labor de la Vicaría vista en la serie cobra tanta importancia, porque busca volver a centrar el concepto de *legitimación* de la vida al interior del lenguaje jurídico. Es decir, la legitimación a través del poder de la cual hablaba Benjamin, busca ser relegada por la legitimación de la vida misma. De esta manera, la legitimidad ya no será una cuestión solo del Derecho o de las vidas que deben ser consideradas como válidas, sino que tendrá relación con los tipos de vidas y con las desigualdades a las cuales son forzadas a experimentar.

VII.II.- Participantes (Globales/locales)

A partir de la tabla presentada al inicio de este capítulo se puede observar que la Vicaría y el Régimen de Pinochet son los dos participantes principales a lo largo de toda la serie. Entre ellos se establece una oposición constante. Esta oposición sitúa en el medio a un tercer actor, la sociedad. Ella se transforma en la razón por la cual se desarrolla la esencia de la política: el conflicto irreconciliable (Esposito, 2006).

VII.II.I.- Rol comunicativo

Cómo se vio en el capítulo anterior (modelo actancial), el Régimen de Pinochet no actuó solo, sino que contó con otros actores que le ayudaron a diagramar el tipo de organización socio-cultural que se observa en la serie y que regía algunos sectores del país. Tres de estos actores fueron los medios de comunicación (MC), las clases sociales y las instituciones afines al régimen.

La importancia de estos actores radica en el rol que tuvieron al momento de producir y reproducir discursos, valores e ideas que terminaron por consagrarse como la verdad de una sociedad. Es decir, estos actores se encargaron de construir un sentido común que validara al Régimen y que malograra la imagen de los opositores.

La estigmatización que se hacía sobre ciertos sectores de la sociedad pasó de ser un mero dicho o cuestionamiento, a transformarse en una creencia. Este sentido común se amparaba en la asociación que se realizaba entre sectores que cuestionaban o que trabajan en contra del régimen y algunos significantes peyorativos. Aseveraciones tales como que antes de Pinochet todo era caos, que Chile iba camino a convertirse en una futura Cuba, que sólo los tontos podían apoyar a Allende, se escuchan a lo largo de las dos temporadas de la serie.

Todo esto generó que la sociedad se fraccionara en bandos. Cada uno defendía sus propias creencias e impulsaba y defendía su ideología. A su vez, y como se señaló anteriormente, esto generó que se comenzara a relativizar la vida. En ese momento es cuando la violencia cultural y psicológica se comienza a imponer como mecanismo de salvación de un grupo por sobre otros. Es como si la violencia se transformara en el antídoto que debe ser dispuesto para que el cuerpo social permanezca con vida y sin problemas. Ahí radica la importancia de los medios de comunicación y de las instituciones afines al régimen, en la construcción de un discurso que llegó a convertirse en una violencia necesaria.

Cuando una sociedad y un régimen reproducen discursos como estos con la finalidad de mantener y acrecentar su ejercicio del poder, es cuando el grado de violencia aplicado debe, en todo momento, aumentar. De no ser así, daría espacio a la resistencia, a la sublevación de una parte del cuerpo social que se rehúsa a sucumbir. En consecuencia, ocurre que “(...) al peligro cada vez más difundido que amenaza a lo común responde la defensa cada vez más compacta de lo inmune” (Esposito, 2005, p. 13). En el caso chileno esto se puede observar en los discursos contra el “cáncer marxista”, en donde, ante dicha

amenaza, la dictadura contaba, incluso, con el secuestro, la tortura, y la desaparición de los cuerpos. Esto último se puede interpretar justamente para que no se produjera un contagio masivo hacia otros sectores de la sociedad.

Secundando lo anterior, comunicacionalmente se genera un círculo vicioso que no muestra atisbos de detenerse. Mientras más violencia utiliza el régimen, en conjunto con la difamación de ciertos sectores y a la construcción de montajes, la Vicaría, los medios de comunicación de confianza y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez generan más disonancia. Ante esto, a Pinochet y a sus agentes sólo les queda incrementar el proceso inmunitario. Por lo tanto, hay más discursos difamatorios, y se impulsa la idea de la guerra civil. Esto quedó reflejado en los momentos posteriores al atentado sufrido por Pinochet. Él mismo señala a los canales de televisión que el país está en guerra contra el marxismo y que no es posible que los políticos no se den cuenta. Además, señala que se tiene que elegir entre el caos (marxismo) o la democracia. Reafirmando estas palabras, Alarcón reúne a sus hombres y les dice que ahora comienza un proceso de persecución y asesinato de frentistas más fuerte que antes. Señala “por cada agente muerto, quiero a dos frentistas muertos (...)” (E20C9T2). Además, y aquí se hace evidente el extremo al cual se llevó el paradigma inmunitario por parte del régimen, “quiero que Santiago se convierta en un río de sangre marxista” (E20C9T2).

En resumen, aquí se puede ver que el rol comunicativo de algunos actores permitió cimentar las bases culturales que defendían al régimen. Esto puede tomarse como una arista de la violencia estructural. Para que la división social fuera efectiva, era necesario implantar la idea de un enemigo interno, de un virus, con la finalidad de generar un antígeno que fuera aceptado socialmente y que se encargara de acabar con todo atisbo de alguna enfermedad que pudiera hacer sucumbir a la totalidad del cuerpo social.

VII.II.II.- Rol interactivo

El rol interactivo de los actores identificados genera que se puedan reconocer un sujeto y un anti-sujeto. Ambos establecen un vaivén en cuanto a las relaciones que establecen. Además, al interior de la serie se puede ver como el régimen potencia su rol como sujeto constantemente. Por lo mismo, es que la dictadura comandada por Pinochet es el actor que lidera cada una de las acciones que se llevan a cabo. No puede retroceder ni ceder ningún espacio. De ser así, la oposición puede organizarse eficazmente y oponer resistencia con aun más fuerza.

El actuar del régimen se opone al de la Vicaría, quien también se considera como sujeto al interior de la serie. Es el actor que cuestiona cada una de las acciones que el Régimen lleva a cabo. Su foco está puesto en la defensa de los Derechos Humanos y en la protección de la sociedad. Por lo mismo, es que su oposición a la dictadura es clave, ya que no solo se opone a los militares o a los agentes de la CNI, sino que también lo hace contra una cultura que ha sucumbido ante el poder y que ha dado paso a un régimen biopolítico en donde para preservar las vidas que sí importan, es necesario acabar con las que no son consideradas importantes.

Por lo que se puede ver, tanto la Vicaría como el Régimen de Pinochet se posicionan como *el* sujeto principal. Sin embargo, a la luz de los hechos, se puede decir que el rol que efectivamente cumplió la dictadura al interior de la narración fue la del anti-sujeto. Esto, porque cada una de las acciones que realizaron fueron en contra de la sociedad, del orden político y del respeto por la institucionalidad. Demostrando que su rol no era el de un mero “gobierno”, sino que el de un sector socio-político encargado de refundar el país y de eliminar toda enfermedad o germen que pudiera poner en riesgo el óptimo desarrollo de la sociedad.

La disputa entre el sujeto y el anti-sujeto representa la división social en su máxima expresión. No sólo se dividen por tener visiones de mundo distintas, sino que la jerarquía social de cada uno de los bandos es diferente. Hay quienes tienen permitido matar, torturar y hacer desaparecer; mientras que por otro lado están quienes deben escapar para no ser asesinados, torturados o desaparecidos. Toda esta relación es, ciertamente, inmunitaria, por lo que el tipo de interacción que se establece es de sobrevivencia, es de prolongación y de finitud de la vida.

Esta interacción se mantiene debido a la diferencia y exclusión de otros. Es decir, “inmunitad”, aparte de privativo, es un concepto esencialmente comparativo: más que la exención en sí misma, su semántico es la diferencia respecto de la condición ajena” (Esposito, 2005, p. 15). Por lo tanto, la permanente comparación realizada por Alarcón, la denostación de los opositores al considerarlos simios, el hecho de que los agentes se consideren a sí mismos como héroes de la patria y como creadores de la historia del país, contribuye a la división y a la asimetría, deviniendo ciudadanía de segunda.

Esta comparación y diferencia lo único que genera es eliminar lo que dice construir: la *communitas*. Se observa en la serie el empecinamiento por parte del régimen en erigir un

país, en defender la patria. Pero todas estas ideas generan el efecto contrario, la eliminan. La construcción de una comunidad como la entiende el régimen es sólo *immunitas*. Es solamente protección/negación de la vida misma. Sólo desarrolla lo opuesto a lo que anhela, por lo tanto, mientras más desarrolla la inmunización, más se aleja de la comunidad, ya que ella, la *communitas*, no es una propiedad, un más o una ganancia, todo lo contrario, es un menos, una deuda, es un deber con respecto al otro (Esposito, 2003).

VII.II.III.- Rol social/político

Los roles comunicativos e interactivos han permitido identificar como se ha modificado el sentido común, como se ha construido un marco cultural que justifica cada una de las acciones y creencias que los agentes y el mismo régimen llevaron a cabo. Por otra parte, han ayudado a identificar que la razón que subyace a la conformación del sentido común tiene su raíz en la locución latina *immunitas*, y que funciona como el opuesto de la comunidad.

En consecuencia, el paradigma inmunitario establece la racionalidad de un orden social en donde el conflicto está presente en todo momento, y en donde cada acción llevada a cabo por el régimen tendrá una respuesta por parte de sus opositores, en este caso, la Vicaría de la solidaridad, el FPMR, los medios de comunicación de confianza, y algunos jueces.

Este ordenamiento social e inmunitario llega más allá y no sólo diferencia un grupo de otro, sino que, además, distingue lo general de lo particular y lo propio de lo común (Esposito, 2003). Esta distinción se evidencia cuando Alarcón y otros agentes hablan de defender *su patria* de los extremistas, quienes, según ellos, sólo quieren acabar con el proceso de pacificación que el régimen está llevando a cabo; cuando Alarcón señala que junto con Pinochet están construyendo la historia del país, estigmatizando y eliminando a todo aquel que se atreva a cuestionarlos o a oponerse; o cuando “El rucio” señala que no le pueden hacer nada porque hay una ley que los defiende, haciendo referencias a la Ley de Amnistía. En cada una de estas ideas se hace alusión a las jerarquías y a las categorizaciones sociales de los “buenos-malos” y de los “héroes-villanos”.

Todo aquel que cayera en alguna de estas categorías quedaba desprotegido de la ley. Se encontraba en una situación de vulnerabilidad la cual era legitimada culturalmente por su condición de villanos, ya que el régimen dictatorial los consideraba como el mal de la sociedad y, por lo mismo, es que era necesario que fueran erradicados. Con esto, el

conflicto desarrollado entre la Vicaría y el régimen se jugaba en el plano de lo legítimo y el proceso de legitimación, dando paso a un juego de poderes y fuerzas que no mostraba signos de cansancio ni fatiga.

Ante esta representación, el concepto *villano* ya no sólo hace alusión al malo de la historia sino que también al marginado y al estigmatizado cultural, política, económica y geográficamente. Por lo tanto, la connotación moral y/o ética pasa a ser tan solo una parte de dicho concepto, y la fragmentación de la sociedad se convierte en una condición de posibilidad para que el concepto se comprenda como una categoría ficcional, audiovisual y política al mismo tiempo.

Todo lo anterior muestra que la sociedad retratada en la serie evidencia un conflicto que pareciera no tener fin. Dicho conflicto se encuentra en una especie de espiral eterno de violencia, en donde el régimen busca eliminar de distintas maneras (desacreditación, estigmatización y desprotección) a los opositores para generar una estabilidad política, económica, social y cultural en el país, sin embargo, esto produce que la resistencia sea cada vez más organizada y responda con mayor fuerza en cada una de sus acciones. Esta relación hace que la inmunización se reproduzca constantemente. Como ejemplo de esto podemos citar el caso de Manuel, quien en la segunda temporada, y ante la impotencia de cómo el régimen sigue impune, se posiciona como uno de los líderes del FPMR. Es el cerebro tras la movilización de armamento y tras la organización del atentado contra Pinochet, por consiguiente, es el foco principal de atención por parte del régimen.

Ahora bien, el conflicto retratado se enfoca principalmente entre dos ideologías opuestas, entre dos maneras muy distintas de concebir la política y la sociedad. Por lo mismo, es que el caso de Manuel muestra uno de los conflictos más fáciles de identificar al interior de la serie. Este conflicto se podría catalogar como “externo”, ya que su problematización se da esencialmente por la diferencia con lo que está por fuera de Manuel: la ideología y las acciones del régimen. Sin embargo, hay otra tipología que cobra relevancia cuando uno empieza a seguir el desarrollo del personaje de Laura Pedregal, este tipo de conflicto se podría considerar “interno”, y sucede cuando Laura ingresa al FPMR buscando vengarse del régimen por la muerte de su padre. Dicho conflicto se desarrolla ya no el plano que excede a la persona, en el exterior de la misma, sino que se lleva a cabo en su interior, entre la imbricación de sus pensamientos y sus afectos. Esto ocurre porque Laura cambió de opinión con respecto a las vías por las cuales enfrentarse al régimen después que su padre muriera a manos de los agentes de la CNI. En la primera temporada se

observa que ella está en contra de la vía armada, incluso pelea con Manuel ya que considera que está arriesgando su vida y está haciendo lo mismo que critica, matando personas. Por otro lado, en la segunda temporada se puede ver como Laura ya no tiene el mismo conflicto moral e ingresa al FPMR. Ha dejado atrás el dilema “vía armada-vía pacífica” y se ha concentrado en cumplir su venganza, ese es su objetivo, su *destinador*. Estos conflictos externos e internos se pueden colocar bajo la categoría del rol socio-político “instituciones armadas: agentes del Estado/Opositores”. Se evidencian los dos tipos de luchas que se pueden dar contra la dictadura.

Hemos visto que la división social no sólo ocurre entre bandos opositores, sino que también se puede dar al interior del mismo. En este caso, los opositores se dividen entre quienes buscan derrocar al régimen por la vía armada y quienes buscan hacerle frente pacíficamente mediante lo judicial. Sin embargo, lo interesante de esta división entre bandos opositores al régimen, es que pasan a ser una consecuencia de la violencia fundacional del mismo. El conflicto entre las distintas vías para derrocar a la dictadura se transforma en una escisión entre iguales, entre quienes poseen un mismo destinador y un mismo destinatario. Por lo tanto, se produce una violencia cultural y psicológica entre ellos, en donde los mismos estereotipos que divulga la dictadura se encuentran en las discusiones, por ejemplo, de Laura y Manuel.

Esta “división entre iguales” genera que su lucha por la restauración de la democracia y del Estado de derecho pierda fuerza y se diluya, al igual como sus anhelos por construir una comunidad. Por consiguiente, ahí queda claro como la comunidad nunca podrá consumarse porque los bandos opositores se disputan ya no una relación entre “comunes” sino una propiedad de las democracias occidentales. Es decir, el régimen ha logrado separar a quienes debían permanecer unidos y trabajar en conjunto.

VII.III.- Acciones (Globales/locales)

Anteriormente se identificaron dos actores principales en el contexto representado en la serie: la Vicaría y el régimen dictatorial de Pinochet. Cada uno de ellos llevó a cabo diversas acciones, las cuales están supeditadas a una categoría mayor que las englobaba, llamada acciones globales. En el caso de la Vicaría esta categoría hace referencia a la defensa de los Derechos Humanos, y, por parte del régimen, aludimos al orden, seguridad y estabilidad (política, económica y social) del país.

En cuanto a la Vicaría, este se encargó de llevar a cabo diversas investigaciones, las cuales tenían la finalidad, por una parte, de comprobar que algunos de los casos que aparecían en los medios de comunicación no eran reales o, al menos, ciertos hechos al respecto habían sido modificados para reproducir estigmatización y ayudar a que la aprobación del régimen aumentara (por ejemplo, el montaje de Pedro Santos como supuesto asesino del sindicalista Lautaro Marín). Por otra parte, estas investigaciones estaban enfocadas en recabar información sobre algunas personas que estaban desaparecidas; también intentaban averiguar los nombres de militares que estaban inmiscuidos en casos de tortura (por ejemplo “El príncipe”, militar que estaba en el Estadio Nacional y que fue culpado por la muerte de Víctor Jara).

Otra acción importante que llevaba a cabo la Vicaría eran los recursos de amparo. Estos eran aplicados principalmente para personas que habían sido notificadas como secuestradas y que en algunos casos estaban desaparecidas. En ciertas ocasiones estos fueron aplicados para trabajadores de la misma Vicaría como Ramón Sarmiento y Carlos Pedregal quienes fueron secuestrados por agentes de la CNI.

Los procesos judiciales también formaron parte de las distintas acciones que realizaba la Vicaría para enfrentarse al régimen y para defender y abogar por los derechos de las personas. En algunos casos, estos procesos eran entorpecidos por los mismos jueces que se negaban a tomar en consideración las pruebas que los abogados de la Vicaría entregaban. De esta manera, las personas secuestradas y/o desaparecidas se encontraban desprotegidas ante el yugo de la dictadura. En otras ocasiones, los procesos judiciales se enfocaban en el proceso inculpativo sobre ciertos agentes del Estado, sin embargo, estos no tenían los resultados esperados por los abogados. Sólo al final de la segunda temporada de la serie se puede ver como Alarcón es llevado a la justicia para declarar.

En el caso del régimen, este llevó a cabo diversas acciones que buscaban evitar la sublevación de cualquier grupo opositor que quisiera desestabilizar la estructura biopolítica de la dictadura. Para esto, tanto los militares, como los carabineros y los agentes de la CNI, tenían la potestad de realizar detenciones de manera arbitraria e indefinidamente, reprimir las manifestaciones, utilizar la tortura y la extorsión como parte de un interrogatorio. También asesinaban y desaparecían los cuerpos de quienes luchaban por cambiar el *statu quo* que imperaba en el momento.

Como se puede ver, tanto en las acciones del régimen como en las de la Vicaría, el binomio información-desinformación jugó un rol importante. Ya fuera en las desapariciones forzadas, en los montajes establecidos por el régimen, en las investigaciones de los abogados de la Vicaría, etc. Todo se movía entre el conocimiento y el desconocimiento. De esta manera, se puede decir que la disputa por la información es una disputa entre la vida misma y el poder, es una lucha entre el poder *de* la vida y el poder *sobre* ella. En otras palabras, es una lucha de sobrevivencia de la vida contra la vida.

Los conceptos de marginación y desprotección se repiten en todas las acciones identificadas anteriormente. Son dos conceptos que uno podría incluir directamente por debajo de cada una de las acciones globales. Es decir, si pudiéramos identificar algunos conceptos claves que nos permitieran problematizar ambas acciones globales, diríamos que tanto la marginación como la desprotección son los conceptos que deberíamos utilizar para dicha tarea.

La marginación, según la RAE¹⁵, proviene del latín *margināre* y es el acto de prescindir o hacer caso omiso de alguien. Otra acepción es la de dejar a una persona o grupo en condiciones sociales, políticas o legales de inferioridad. Por su parte, desproteger es definida por la RAE¹⁶ como el acto de dejar sin amparo. Ambas concepciones tienen su acepción jurídica en donde la vida en sí misma es alterada, desencajada del orden establecido y llevada a los límites que rigen la normalización de la violencia.

Se puede observar que la marginación puede ser voluntaria u obligada. Por una parte, la marginación voluntaria es justamente lo que hizo por momentos Manuel al esconderse, o lo que pretendía Carlos Pedregal cuando se entera que los agentes de la CNI lo están buscando. Dicha auto-marginación es la preservación de la vida bajo su ocultamiento. Por otra parte, la marginación cuando es por obligación, ocurre cuando es forzada por instituciones que pretenden mantener el orden y la seguridad del régimen.

Ahora bien, ¿acaso no hay una zona gris? ¿Un *entremedio* como lo diría Rancière? El desarrollo de este trabajo deja entrever que sí. Hay una marginación que se cierra sobre sí misma bajo la misma lógica que la del paradigma inmunitario: voluntaria y

¹⁵ Real Academia Española (26 de junio de 2018). Definición de marginar. Recuperado de: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=marginar>

¹⁶ Real Academia Española (26 de junio de 2018). Definición de desproteger. Recuperado de: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=desproteger>

obligatoriamente. Dicho de otro modo, una persona o un grupo de la sociedad *se* margina porque *quiere* y porque *debe*; a su vez, una persona o un grupo de la sociedad margina porque *quiere* y porque *debe*. Este *querer* no siempre será plenamente “consciente”, hay casos en donde la cultura, la información y las ideas que circulan influyen en la toma de decisiones (como lo hemos señalado anteriormente). Por ende, el *querer* marginar a otro sector de la sociedad proviene de como un régimen ha estructurado a la población y el sentido común de las relaciones sociales.

Tanto los conceptos desarrollados, como las acciones señaladas en este apartado demuestran la lógica inmunitaria llevada a un extremo, en donde la necesidad de proteger la vida del cuerpo social de la amenaza del marxismo y de toda oposición al régimen, hicieron que ella misma se viera negada. En palabras del propio Esposito, “la idea de que la inmunidad, necesaria para proteger nuestra vida, llevada más allá de cierto umbral, termina por negar esa misma vida” (Esposito, 2009, p. 114). De esta manera, se puede señalar que la sobreprotección de la vida deviene desprotección. Es decir, es sólo una consecuencia de la obligación que impera sobre la vida para que sea llevada a los límites políticos, sociales e incluso geográficos de una sociedad.

Esta desprotección permite hacer la distinción de lo que ciertos grupos o sectores de la sociedad pueden tener o hacer, generando, así, lo que Rancière denominaría como *el reparto de lo sensible* (2009), entendiendo esto como:

(...) a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto (Rancière, 2009, p. 9).

Es decir, la repartición de lo sensible genera desprotección para ciertos grupos de la sociedad. Estos grupos, al no estar amparados, terminan quedando bajo un régimen de desigualdad, el cual puede ser leído como un tipo de violencia que afecta a las necesidades básicas estipuladas por Galtung (2003): supervivencia, bienestar, identitaria y de libertad.

Como se ha visto a lo largo de esta tesis, ninguna de estas necesidades ha sido respetada. Cada una de ellas ha sido pasada a llevar por las distintas acciones y dichos que los

agentes del régimen y algunas partes de la sociedad han manifestado con respecto a la *necesidad de supervivencia*, esta se observa en la serie a partir de la muerte (violencia directa) y del relativismo con respecto a la vida de ciertas personas (violencia cultural); la *necesidad de bienestar* es representada a través de la tortura, las mutilaciones, las sanciones que sufren los opositores (violencia directa) y del conformismo por parte de ciertos sectores con respecto a la violación de los Derechos Humanos (violencia cultural); la *necesidad identitaria* se observa a partir de los insultos que denigran, desocializan y denotan una ciudadanía de segunda (violencia directa) y la coerción del libre pensamiento y la superioridad de un grupo por sobre otro (violencia cultural); y las *necesidades de libertad* se manifiestan por medio de la represión y detención (violencia directa) y de la desinformación (violencia cultural).

Todo lo anterior demuestra que las acciones llevadas a cabo bajo la lógica inmunitaria, terminan generando un contexto en donde la estructura de una sociedad se ve mermada por culpa de la hambruna de los pobladores (*necesidad de supervivencia*), de la inseguridad y el miedo que está presente constantemente en la sociedad (*necesidad de bienestar*), de la segmentación por bandos (*necesidad identitaria*) y de la marginación de ciertos sectores (*necesidad de libertad*).

VII.IV.- Escenario (tiempo y lugar)

La variedad de situaciones registradas en la serie demuestran el amplio espectro de escenarios en donde la violencia del régimen podía ser observada. Su campo de acción no discriminaba por locaciones. Por lo mismo, es que uno puede observar cómo, incluso al interior de la Vicaría, los personajes se ven sobrepasados, preocupados, asustados, nerviosos, etc., por el actuar de los agentes armados del régimen y por las instituciones que validan la violencia en sus distintos niveles de manifestación.

Al interior de la Vicaría de la solidaridad se analiza cómo salvar a las personas que han sufrido la vulneración de derechos, se estudia, además, como atrapar a los agentes que los están infringiendo y de qué manera entregar la información para que no se sigan ocultando estos actos. A pesar de que los agentes de la CNI no pongan un pie en la Vicaría, el control de los medios de comunicación y la ayuda de los jueces hace que la Vicaría, por momentos, se sienta, de igual forma, vulnerable.

El espacio desde donde puede actuar la Vicaría se remite a los tribunales de justicia, a los lugares en donde llevan a cabo las investigaciones y a las mismas oficinas de la Vicaría.

Desde ahí pueden oponerse al régimen y a la desigualdad que impera en la sociedad. Se puede ver que la Vicaría es un espacio ambivalente, según desde donde se le mire. Puede ser el espacio de resistencia, o bien, como un contexto más donde el régimen puede influir a través del miedo y la vulnerabilidad social que genera a partir de la desprotección jurídica. Es justamente en esta ambivalencia donde radica su importancia.

En el caso del contexto “Espacio familiar”, se puede observar cómo se replica la división social en cuanto a los bandos que, por una parte defienden el régimen de Pinochet y, por otro lado, lo atacan y critican debido a las acciones que llevan a cabo para mantener el orden. Por lo tanto, la división política que hay en la sociedad influye también en la segmentación de grupos sociales particulares, en este caso, de la familia de Ramón. En ella se observa como hay dos ideologías distintas que se oponen y que generan una confrontación cultural a una escala menor con respecto a la totalidad de la población. Con todo ello, el espacio familiar pareciera ser un escenario en donde las diferencias culturales pueden convivir, más no reconciliarse.

Con respecto a la situación que refleja el actuar de las instituciones armadas del régimen (contexto “abuso de poder”), se puede observar cómo estas acciones demuestran, por una parte, el poder que eran capaces de ejercer aquellos que trabajaban para dichas instituciones y, por otra parte, la inseguridad bajo la cual ciertos sectores de la sociedad se encontraban subsumidos. En estas escenas también se evidencia el nivel de violencia con el cual actuaban los agentes, militares y carabineros al momento de imponer el orden y la seguridad para la población que juraban defender.

En las escenas desarrolladas al “aire libre”, se puede apreciar como la violencia hacia un sector de la sociedad se hace presente de diversas formas tales como el secuestro, la represión en las movilizaciones, la desinformación sobre el paradero de las personas, dejar un cuerpo sin vida lejos de la ciudad, o una población como escondite y espacio de confrontación entre sectores e instituciones de la sociedad. Estas escenas permiten avizorar con mayor facilidad la división social que existía en el país.

En el contexto “Connotación jurídica” se puede ver que el poder y la jerarquía de estas instituciones no sólo se deben al contexto social en el que se encuentran. Es decir, su rol y autoridad no sólo está basado en el apoyo de un sector de la sociedad, sino que también existe un contexto jurídico que los resguardaba y que los eximía de toda responsabilidad en relación a los actos que llevaban a cabo, ya que lo hacen por un bien mayor, por un fin

claro: salvar al país del marxismo. Esta idea se escucha y se observa en las distintas escenas que componen este ambiente y permite ver como se justifica el hecho de acabar con algunas vidas para preservar otras, cómo se considera indispensable explotar, desinformar, vulnerar, generar inseguridad y resocializar para poder mantener el control y el orden de un sistema que invierte la lógica democrática.

Con respecto al contexto “Marginación-Escondite”, se puede señalar que las escenas de esta categoría retratan dos conceptos claves que se relacionan directamente con la lógica inmunitaria y con la violencia estructural desarrolladas a lo largo de esta tesis: marginación y desprotección. Además, en estas escenas se puede identificar que el personaje principal es Manuel, ya que es representado como el líder de la vía armada que busca derrocar a la dictadura de Pinochet. Por otra parte, en este contexto se hace alusión a ciertos temas que son constantes y que no tienen un espacio y tiempo definidos, tales como la hambruna, el miedo, la inseguridad y la vulnerabilidad. En dos de las cuatro escenas que componen este contexto se puede ver que los hechos ocurren durante el día. Coincidentemente, ambas escenas corresponden a la primera temporada. A su vez, las otras dos escenas se desarrollan al interior de habitaciones que se encuentran cerradas, lo cual dificulta la identificación del momento y de la ubicación específica de los personajes.

Como se puede ver, e independiente de la categorización y posterior agrupación realizada a las escenas, hay hechos o conceptos que reflejan violencia que uno puede encontrar a lo largo de todos los contextos. Esto demuestra lo que se señalaba en un principio, que la fuerza, la autoridad y la jerarquía del régimen y de sus instituciones no tenían un límite claro. El ejercicio de su poder llegaba a distintos espacios, su objetivo iba más allá del respeto y la ética por los otros. Además, no existe un tiempo específico bajo el cual actuaban. Sus acciones podían ser realizadas a plena luz del día, en la tarde o en la noche. En lugares abiertos y concurridos, o en espacios cerrados y poco conocidos. Todo esto generaba mayor inseguridad en la población ya que en cualquier momento algo podía ocurrir, debido a que el régimen y sus instituciones no tenían una delimitación clara con respecto a su actuar.

VIII.- CONCLUSIONES

La investigación desarrollada se concentró en la representación de la violencia estructural en la ficción televisiva *Los archivos del Cardenal* emitida por TVN entre los años 2011 y 2014. Se centró en la defensa de los Derechos Humanos realizada por la Vicaría de la solidaridad durante la dictadura de Augusto Pinochet entre los años 1973 y 1990, y formó parte de los nuevos formatos y narrativas ficcionales que conmemoraron los 40 años del golpe de Estado y que tuvieron buena aceptación por parte de los espectadores (Antezana, 2015).

En *Los archivos del Cardenal* se pueden observar distintas formas de violencia que tuvo la dictadura al momento de enfrentar y doblegar a quienes estaban en contra lo cual generó un contexto hostil y una privación de necesidades hacia ciertos sectores de la sociedad, constituyendo lo que Galtung definió como violencia estructural. Ante esto, surgió la pregunta por la representación de dicha violencia en la serie. Como respuesta a esta interrogante se propuso la idea de que la violencia estructural se representa a través de un contexto de fragmentación social con respecto a las necesidades básicas, como resultado de la violencia directa y cultural que evidencia la serie.

Para comprobar la hipótesis, se realizó un análisis que constó de tres etapas. En primer lugar, se seleccionaron aleatoriamente diez episodios (cinco de cada temporada) y se dividieron por escenas. Cada una de ellas fue analizada en catorce categorías audiovisuales, detallando, de esta manera, las distintas formas de violencia identificadas en la serie. En segundo lugar, se utilizó el modelo actancial de Greimas (1987) para construir las relaciones establecidas entre la Vicaría de la solidaridad y el régimen dictatorial de Pinochet a partir de la variada gama de actos y situaciones violentas identificadas anteriormente. Una vez desarrollado esto, se dio paso, finalmente, a la reconstrucción del contexto social en base al modelo propuesto por el lingüista holandés Teun van Dijk y a la racionalidad inmunitaria desarrollada por el filósofo italiano Roberto Esposito.

En primer lugar, y con respecto a lo desarrollado en la primera parte, donde se analizó audiovisualmente la serie, se enumeran catorce puntos que permiten identificar de qué manera los distintos códigos dan forma a la violencia representada en la serie:

1.- Distancia entre los personajes

A raíz del análisis efectuado para cada una de los contextos registrados, se puede decir que la distancia entre los personajes no sólo refleja la cercanía entre los personajes, sino que también los lazos afectivos que tienen con las demás personas que aparecen en escena, independiente del escenario en el cual se encuentren. Esto es más notorio con respecto a la distancia íntima y personal que establecen los personajes que pertenecen a un mismo sector o bando al interior de la sociedad. Por ejemplo, la cercanía establecida entre Laura y Manuel, o entre Carlos Pedregal y el juez, independiente que estén o no discutiendo, refleja que existe confianza, un objetivo en común y un lazo que los une.

Si la distancia íntima o personal es establecida entre dos personajes de bandos contrarios, la connotación cambia y se establece una *distancia ideológica*, la cual va más allá de la distancia física entre ambos. Esta distancia se hace evidente, por ejemplo, en los debates que tiene Ramón con su familia; en los interrogatorios que realiza Alarcón; en las conversaciones que el juez Varela entabla con “El rucio” y con Alarcón; y en las confesiones que Pastene le hace a Fabián y a Carlos.

Es importante señalar que las distancias de los agentes del régimen se remiten a la biopolítica puesta en marcha por la dictadura militar. Alarcón, “El troglo” y otros agentes de la CNI no respetan las distancias y los espacios personales, los transitan y sobrepasan. Los exponen y vulneran. Se llega al cuerpo, al espacio más íntimo de cada persona, el cual es puesto a prueba y llevado a sus propios límites mediante la violencia psicológica y física que sufren a manos de los agentes.

2.- Expresiones mimo-gestuales

Las principales expresiones que se identificaron fueron las de preocupación, incertidumbre, desconcierto, angustia, pena y miedo. Cada una de ellas refleja la violencia con la cual una parte de la sociedad atormenta a otra. El asombro, la incredulidad, la preocupación y el miedo son consecuencias psicológicas de la cultura y la segmentación que vive el país. Por lo tanto, en los contextos descritos, el lenguaje corporal ha servido, por una parte, para demostrar lo que piensan y sienten los personajes y, por otra parte, ha ayudado a robustecer las ideas que expresan estos mismos con respecto a su identificación política. En otras palabras, los gestos faciales y las expresiones corporales han reafirmado la disputa ideológica y cultural que expresa el lenguaje verbal y la violencia física.

El lenguaje corporal de los personajes cambia según la seguridad que tienen. Cuando se saben intocables no dudan en demostrarse tranquilos. Por ejemplo, los agentes de la CNI, algunos carabineros y los militares siempre mostraron seguridad y decisión en sus actos, mientras que los personajes que eran secuestrados y vulnerados siempre manifestaron expresiones negativas, tales como las anteriormente señaladas.

El lenguaje corporal y las expresiones fáciles demuestran la vulnerabilidad que experimentan las personas en una sociedad. No hay seguridad por la vida, de ahí la incertidumbre. La vida pasa a ser un objeto de la dictadura, por lo tanto, queda supeditada a su juicio.

3.- Descripción de la caracterización pasiva (movimiento del personaje)

Los movimientos y desplazamientos de los personajes en las escenas vienen a reforzar la segmentación y la jerarquía social que existía entre las autoridades y el resto de la población. Además, esta categoría evidencia la violencia física que los agentes de la CNI, los Carabineros y las Fuerzas Armadas realizan en las escenas donde torturan, interrogan y reprimen. Por lo mismo, es que en las escenas donde se ven los procesos de tortura, los movimientos de los personajes que las padecen son repentinos y denotan miedo y nerviosismo.

En esta categoría, además, se puede observar que tanto las distancias entre personajes, las expresiones mimo-gestuales de los mismos y los desplazamientos realizados en los espacios funcionan como una red de apoyo. Es decir, estas tres categorías forman parte de lo mismo y su denominador común es el escenario, el contexto local, la situación que se está llevando a cabo.

4.- Planos utilizados

A raíz de la descripción de las escenas se puede decir que el primer plano y el primerísimo primer plano utilizado en distintas escenas se empleó para destacar las oposiciones ideológicas y culturales entre los distintos actantes. Además, estos planos centraron la atención en el rostro de los personajes, la externalización de sus emociones y la reacción ante los dichos de su interlocutor. Por su parte, el plano detalle permitió reafirmar o corroborar las situaciones que se estaban desarrollando en las escenas respectivas y que le dieron una connotación distinta a cada acto. Finalmente, el plano general describió y situó al espectador en los escenarios en donde los personajes interactuaban. Este plano

permitió poner en contexto no sólo a los personajes mismos, sino que también al espectador. Para que pueda reconocer el contexto socio-político que vivía el país.

Los planos utilizados vienen a reforzar las creencias de los personajes. Le dan mayor fuerza a ciertas creencias o ideas que terminan violentando culturalmente a ciertos grupos de la sociedad. Cada uno de ellos tiene una significación distinta dentro de cada escena, ya que cada plano utilizado tiene una finalidad y un objeto en particular al cual hace alusión. Todo esto hace que la escena sea construida en base a un montón de emociones, sensaciones y objetos que toman un rol central tanto en los diálogos como en las expresiones y los movimientos corporales.

5.- Movimiento de cámara

Los movimientos de cámara describen el contexto en el cual se están desarrollando los personajes. También ayuda a seguir el desplazamiento de los personajes y sus interacciones con sus interlocutores y entorno.

El constante movimiento de cámara pareciera representar la respiración de los espectadores. Estos pequeños movimientos que se mantienen a lo largo de la grabación se relacionan con los conceptos de memoria y representación haciendo que, al momento del visionado y en relación a los recuerdos que van surgiendo o a la construcción de la interpretación de hechos históricos, el espectador vaya sintiéndose al interior de la escena pero sin participar de ella. Esto provoca lo que en la tesis se denominó como el *espectador omnisciente*.

6.- Descripción del movimiento de la imagen (zoom in o zoom out)

El *zoom in* y el *zoom out* representan las emociones y sensaciones de los personajes. Marcan los ritmos de las escenas, los momentos más importantes y en donde el espectador debe poner atención. Este recurso viene a reforzar las emociones o afectos que se representan mediante los tipos de planos utilizados. Además, le indica al espectador que ese momento es clave y que no puede perder de vista lo que se le está mostrando.

Podría decirse que el alejamiento o acercamiento de la imagen es al cine y la televisión, lo que el metrónomo a la música.

Es importante señalar que en la segunda temporada la cantidad de *zoom in* o *zoom out* realizados es considerablemente menor en comparación a la primera temporada.

7.- Ángulo o posición de la cámara

Los ángulos utilizados en las escenas vienen a entregar información con respecto al rol, la importancia o la jerarquía de los personajes en el escenario en el cual se desarrolla la escena.

Existe una violencia tanto psicológica como cultural en el ángulo picado y en el contrapicado, ya que se representa la existencia de una ciudadanía de segunda, una fragmentación de la sociedad y una división entre bandos. Además, se evidencia la vulnerabilidad de la vida y la desocialización a la que son sometidos algunos personajes.

8.- Información brindada por las imágenes dentro de la escena

La información registrada a partir de imágenes u objetos al interior de las escenas permite identificar el contexto socio-político del país. Están los titulares de los diarios, los poster de festivales, las consignas que los manifestantes expresaban a través de lienzos pegados en las calles, o una carta escrita hacia un compañero muerto.

9.- Iluminación

En los distintos contextos la luz representa la oposición entre fuerzas y la lucha ideológica que existe en la sociedad. Por momentos, refleja la disputa entre la derecha y la izquierda, la diferencia entre lo justo y lo injusto y lo legal de lo ilegal. También es un refuerzo para las escenas que reflejan la pena, el miedo y el dolor de los personajes. Además, la iluminación les da más profundidad a los personajes dentro de los contextos en los cuales se desenvuelven.

La iluminación y sus contrastes denota los límites de un sistema dentro del cual diversas acciones se llevan a cabo para poder sobrevivir a la desigualdad y a la violación de los Derechos Humanos.

10.- Voces

Los diálogos analizados en las escenas representan no sólo una violencia cultural sino también una violencia psicológica en donde se menosprecia, discrimina e insulta a otra persona. Existe una marginación, un desplazamiento en base a las creencias o a las diferencias ideológicas. Esto se justifica a través de un sistema de valores que considera a la izquierda en general y a la defensa de los DDHH, en particular, como algo inaceptable, algo malo que va en contra del progreso y el desarrollo de una sociedad.

11.- Matices y variaciones de la entonación utilizada

Cuando la entonación es baja, moderada y/o tranquila por parte de los agentes de la CNI, es porque quieren controlar y mantener la situación en un ambiente de confianza, en donde no sea necesario gritar o amedrentar para poder obtener la información. Esto se ve reforzado algunas veces por un tono de voz tajante y seco, con el cual denotan autoridad y jerarquía. Por otra parte, la entonación de los personajes que están siendo vulnerados demuestra el maltrato psicológico al cual están expuestos y puede interpretarse como un estado de vulnerabilidad.

De modo transversal, existe un tono de preocupación y nerviosismo en la mayoría de los personajes, eso sí, esto varía según el contexto en el cual se están desarrollando. En los espacios de tortura y al aire libre es más común escuchar gritos. Mientras que en los espacios familiares, de connotación jurídica y de la Vicaría, es más probable encontrar diálogos con entonaciones calmadas.

En resumen, si bien la entonación denota una segmentación de la sociedad a partir de la violencia psicológica y cultural hacia un sector específico, esto no es categórico ya que depende del contexto en el cual se está llevando a cabo la acción.

12.- Sonidos

Cada uno de los sonidos descritos entra en sintonía con las distintas acciones que se realizan en las escenas y les da más fuerza e importancia. Hacen que se conviertan en actantes a tener en consideración al momento de observar cómo se desarrolla la escena y como los actantes-personas interactúan con ellos.

Sin embargo, hay algunos que tienen una connotación diferente ya que no sólo van en sintonía, sino que también afectan a los personajes que están siendo torturados por quienes trabajan para la dictadura. Por ejemplo: los disparos y cuando se lanzan o rompen cosas para generar miedo.

13.- Ruidos

En la mayoría de las escenas no se registraron ruidos que pudieran funcionar como un factor disruptivo al interior de las mismas. Por lo tanto, esta categoría no fue relevante a lo largo del análisis.

14.- Música

La música acompañó distintos momentos de las escenas analizadas. Esta sirvió como un nuevo lenguaje que se relaciona con los sentimientos y las emociones de los personajes. También genera una composición de notas tocadas para desencajar, generar tonos y melodías que logren confundir y desconcertar a quienes están realizando el visionado. Hace que el espectador no sepa que hacer o que sentir, o bien, quiere que sienta todo al mismo tiempo.

Con respecto al análisis actancial desarrollado en el segundo capítulo, se pudo ver como se representan las diversas relaciones que establece la Vicaría de la solidaridad para lograr su objetivo y beneficiar a su destinatario. Todo esto ocurre bajo un contexto violento en donde se evidencia un oponente que se apodera de la vida para controlar a la población. Este oponente denota una gran autoridad a nivel social, lo que genera que los ayudantes del sujeto lleven a cabo diversas acciones en donde la violación a los Derechos Humanos se observa en aspectos conductuales y en creencias sociales e institucionales.

Por otra parte, mediante este modelo se pudieron evidenciar las acciones que llevó a cabo el régimen de Pinochet para lograr su objetivo. Permitió observar cómo se diagramó el poder por vía negativa que se situó institucionalmente por sobre la vida misma. La vida pierde su valor y comienza a ser perseguida como un medio para un fin ulterior. Además, se observó que el objeto de deseo que persigue el régimen pareciera estar por encima de la ética y que rechaza a cierta parte de la sociedad para sobrevivir. También se apreció como las distintas instituciones armadas generaban una garantía para el régimen con respecto a la seguridad y ante la sublevación de los grupos opositores.

En un contexto como este, en donde la vida se vuelve objeto y modelo (Muhle, 2010), los ejes del deseo, el saber y el poder establecen un complejo marco de relaciones posibles, en donde cada actante juega un rol clave para la obtención o no del objeto por parte del sujeto. En consecuencia, este modelo permitió ver como la violencia directa (física y psicológica) y cultural influyeron en el tipo de relación que tuvieron distintos grupos de la sociedad en un contexto específico, generando así, una división de la sociedad en bandos bastante reconocibles, con una jerarquía social muy marcada y con un trato desigual por parte de quienes eran afines al régimen dictatorial instaurado en 1973.

Mostrar en el presente trabajo dichas relaciones contribuye a la construcción de los recuerdos de un país, a la elaboración de la historia signada por el pasado. Dicho de otro

modo, permite la construcción de la memoria de toda una sociedad y de distintas generaciones que cultural e históricamente están atravesadas y rebasadas por la dictadura.

La televisión forma parte fundamental de este proceso. Es la encargada de reflejar a la sociedad y socializar los aspectos vividos en un contexto particular. Es decir, funciona como una institución social que ayuda al desarrollo cultural de un país mediante la evocación de una entidad como la Vicaría, la cual fue capaz de enfrentarse, a pesar de la adversidad, a un sistema social complejo que no sólo tenía el monopolio legítimo de la violencia (Weber, 2002), sino que también estaba a cargo del monopolio ilegítimo de la vida.

Finalmente, en la tercera parte de la metodología donde se analizó y construyó el contexto en el cual se desarrolló la serie, se puede decir que independiente de la categorización realizada a las escenas, hay hechos y conceptos que reflejaron violencia y que uno pudo encontrar a lo largo de todos los contextos. Esto demostró que la fuerza, la autoridad y la jerarquía del régimen y de sus instituciones no tenían un límite claro. El ejercicio de su poder llegaba a distintos espacios y en diversas temporalidades, su objetivo iba más allá del respeto y la ética por los otros.

El problema principal que se representó en la serie no fueron solamente las torturas, los insultos, la persecución, etc. Va un poco más allá. El problema fue la organización de una sociedad en función de la defensa de la vida y de la “efectiva producción de muerte” (Esposito, 2006, p. 10) para el beneficio de un grupo que se instaló política y culturalmente como los defensores del país y los constructores de la historia. Todo esto demostró que el *dominio* que estructuró la trama de la serie estuvo basada en la lógica del paradigma inmunitario, desde el cual no solo se realizó la distinción nosotros-ellos, es decir, la diferencia de un grupo en relación a otro, sino que, además, distinguió lo general de lo particular y lo propio de lo común (Esposito, 2003).

Como se pudo apreciar, el poder, la autoridad y la jerarquía de estas instituciones no sólo se debieron al contexto social en el que se encontraban, sino que también existió un contexto jurídico que los resguardó y que los eximió de toda responsabilidad en relación a los actos perpetrados. Esto hizo que la sociedad se fragmentara y se justificara el acabar con algunas vidas para preservar otras, además de considerar como indispensable la explotación, desinformación, vulneración, la generación de inseguridad y la

resocialización para mantener el control y el orden de un sistema que invirtió la lógica democrática.

Ante dicha fragmentación o división de la sociedad, la Vicaría se encargó de proteger la vida de quienes fueron tratados como el veneno. Para lograrlo, tuvieron que defenderlos de quienes parecían ser inmunes en un sistema que exacerbaba el monopolio de la violencia. De esta forma, se pudo ver como la Vicaría se encargó de la protección de la vida por vía positiva, pero se enfrentó a quienes la protegían por vía negativa. En contraposición a lo realizado por la Vicaría, el régimen dictatorial de Pinochet ejerció tanto la inmunización jurídica como la médica. Intentó establecer un control sistémico de la población y de los cuerpos que la conformaban, es decir, el cuerpo social en su totalidad. Además, este régimen estableció la defensa u omisión de la culpa de un sector ante los actos cometidos, generando un contexto que relativiza la vida con el objetivo de protegerla mediante su propia sofocación y eliminación. La protección negativa de esta se establece como la manera correcta de mantener al régimen como la institución garante de la organización y el orden social.

De esta manera, la violencia pasa a ser el engranaje que une a ambos actores ya separados en un contexto específico. Por un lado está la Vicaría quien busca acabar con la violencia de la dictadura y, por otra parte está el mismo régimen quien hace uso de todo tipo de violencia para poder legitimarse.

Ahora queda claro como la comunidad no podrá nunca consumarse. Esto, porque el régimen la entiende como una propiedad de las personas, o bien, ellos siendo parte y uniéndose gracias a una propiedad: la vida. Esto es justamente lo opuesto ya que la comunidad (*communitas*) no es una propiedad, un más o una ganancia, todo lo contrario, es un menos, una deuda, es un deber con respecto al otro (Esposito, 2003). Por lo tanto, la comunidad se avizora a lo lejos y no parece acercarse, es más, al igual como la utopía de Eduardo Galeano, a cada paso que el régimen da, ella se aleja uno igualmente. Y si ellos avanzan tres, tres más hacia atrás se desplaza la *communitas*.

Con todo lo dicho hasta ahora se puede argumentar que la respuesta tentativa que dio origen a esta investigación ha sido confirmada. Es decir, efectivamente, la representación de la violencia estructural en la serie ocurre por un contexto de fragmentación social con respecto a las necesidades básicas, el cual ha sido ocasionado por la violencia directa y cultural. De esta manera, la fragmentación de la sociedad representada en la serie se hace

evidente a partir de las distintas acciones realizadas por las instituciones que trabajaban o apoyaban al régimen dictatorial de Pinochet.

Es allí donde radicó la relevancia de esta tesis, ya que, por una parte, mostró las distintas relaciones de poder y como estas fueron capaces de establecer un sentido común que relativizara la vida y el actuar sobre ella. Por otra parte, esta tesis logró describir como se constituyó un orden socio-político a partir de la violencia.

De forma general, se puede decir que en cada una de las escenas revisadas en este trabajo se constató que la lucha realizada por la Vicaría no fue solamente contra los agentes de la CNI o los informantes que trabajaban para el régimen, también fue contra las instituciones que configuraron un sistema que, a su vez, administró la información para verse beneficiada. Por consiguiente, la lucha fue contra un orden que controlaba cada aspecto de la vida, que se encargaba de manipular los hechos, desacreditar información relevante y verdadera y, por supuesto, mantener sin resguardo y apoyo jurídico a quienes cuestionaban dicho orden y que querían realizar algún cambio.

Asimismo, en estas escenas se apreció como la estructura social, jurídica y económica generó un sistema que segmentó a la sociedad y que obligó a tomar una vía (armada o pacífica) para conseguir un cambio positivo para las personas. De esta manera, la biopolítica se hizo presente mediante el control de la población, en donde se castiga, se disciplina y se controla a través del miedo y de las armas. Al mismo tiempo, el *cuero-especie* es clave para poder ser funcional a un sistema que requiere toda la información posible para poder eliminar a quienes sean contrarios al régimen. Incluso, si es que no es posible *hacer vivir* de acuerdo a las normas del régimen, el *rechazar hacia la muerte* se transforma en un método apropiado para continuar con el control de la vida.

La biopolítica del régimen se encontró con la resistencia de la Vicaría, el FPMR, jueces y medios de comunicación. Así se demostró lo fragmentado y segmentado que estaba la sociedad. Existieron dos bandos bastante marcados: quienes se opusieron al régimen y quienes lo apoyaron y defendieron. Sin embargo, esa oposición, esa lucha, llegó al punto de eliminar al otro en busca de preservar la vida de quienes estaban de acuerdo con la administración de Pinochet. Ahí se hizo presente el paradigma inmunitario, el cual puede ser pensado como sinónimo de la violencia estructural. Se eliminan algunas vidas para poder salvar y potenciar otras. Se utiliza la vida para controlar la vida. Esto demuestra

que existen algunas vidas que son consideradas de segunda categoría y que no vale la pena que sean lloradas (Butler, 2010).

Los archivos del Cardenal logran cuestionar todo lo vivido en esa época. Pone en duda lo hecho y lo que faltó por hacer; lo visto y lo omitido; lo conocido y lo no informado. Trae al presente un contexto de división que se mantiene, en cierto modo, hasta hoy en día. Esta representación se logra gracias a la televisión, a la difusión que es capaz de hacer sobre los acontecimientos que muchas personas tuvieron que vivir y que hasta el día de hoy conviven con sus secuelas.

Esta investigación ha relevado información importante que puede ser desarrollada en futuros trabajos. En primer lugar, y como ya se ha dicho en reiteradas ocasiones, al ver la serie uno reconoce de qué manera el régimen y parte de la sociedad catalogan a ciertos sectores como los “malos”, el enemigo, es decir, quienes tienen la culpa de todas las penurias y malos momentos que vivió el país. A ojos del régimen, los sindicalistas, los periodistas que investigan la verdad de los hechos y principalmente quienes militan en el FPMR, pasan a ser considerados como los *villanos* dentro de la narración. Sin embargo, después del análisis realizado se considera que esta connotación no es suficiente. El villano suele ser entendido como “el personaje malvado que se opone al protagonista (...) [y que] siempre connota maldad” (Serge, 2000, p. 122, citado en Jiménez, 2010, p. 12). Esta definición solo hace alusión al carácter ético y/o moral del personaje en sí mismo y no toma en consideración la significación histórica de dicho concepto.

De acuerdo a Entrambasaguas (1961), en un principio la palabra *villano* hizo alusión a las personas que vivían en las villas, pequeños poblados que se asentaban al límite de la ciudad, quedando muy alejados del centro de la misma. Posteriormente, su significado varió y comenzó a entenderse como sinónimo de acciones consideradas malas, tales como groserías. Actualmente, dicho vocablo se refiere a acciones indignas, despreciables y abyectas.

O sea, históricamente el concepto de *villano* ha sido más que acciones cuestionables desde la moral y/o la ética. Ha expuesto discriminación y división social al interior de una misma comunidad. Ha versado sobre el marginado y el estigmatizado cultural, política, económica y geográficamente. Así pues, este trabajo considera necesario resignificar el concepto de villano para efectos del análisis de la representación de la sociedad y para

pensar, desde la biopolítica, la violencia que generó la segmentación observada en la serie.

Otra investigación que podría surgir a partir de lo desarrollado en esta tesis tiene relación con el concepto de marginación. Se considera que este es uno de los conceptos claves para entender la lógica del paradigma inmunitario. Esta se debe a la desprotección de ciertos grupos de la sociedad que terminan en una condición de vulnerabilidad y son llevados a sus límites políticos y sociales. Independiente de que esta sea deliberada o no, se encuentra a la base de la violencia cultural y psicológica, en donde, se considera que hay un grupo que debe ser perseguido, atrapado y segregado. De esta manera, la *marginación* se puede relacionar con los conceptos de política y vida ya que, por una parte, en las escenas de la primera temporada se observa que la finalidad es la preservación de esta última. Este concepto podría ser analizado sobre el rol que jugó el Frente Patriótico Manuel Rodríguez a lo largo de ambas temporadas. Para seguir viviendo debían esconderse, debían ocultar sus cuerpos y la vida tras ellos.

Durante el análisis audiovisual hubo tres categorías que entregaron información relevante e interesante pero que no fueron desarrolladas en profundidad, a saber, la luz, el silencio y la música. Estas categorías se relacionaron con los conceptos de representación y memoria, esto, debido a que, en primer lugar, los juegos de luces y los contrastes realizados a partir de la profundidad de las sombras le dio más intensidad a los personajes que se encontraban en el contexto “abuso de poder”. Además, hizo que las expresiones corporales y los desplazamientos en el espacio fueran más penetrantes. En segundo lugar, en varias escenas de distintos contextos no hubo diálogo y el silencio estaba presente por tiempos significativos. Por lo mismo, su rol fue crucial y debiese ser tomado en consideración con mayor interés. Finalmente, se propone estudiar la música utilizada en las escenas de tensión donde principalmente se desarrollaban actos de tortura y abuso de poder. La motivación de llevar esto a cabo surge porque la música de esas escenas parecieran ser distintas composiciones sobrepuestas unas sobre otras, generando una multiplicidad de sonidos que no logran ensamblarse bien y que las melodías generadas rompen con la lógica de la composición tradicional, dando paso, hipotéticamente, a una música dodecafónica.

A causa de lo anterior, es que esta tesis sugiere analizar dichas categorías bajo el alero de lo propuesto por Steiner (2003) y así tomar dichos códigos audiovisuales como distintos

tipos de lenguaje que pueden, a través de lo afectivo, conectarse con el espectador y contribuir al proceso de memoria.

En la primera parte de la tesis, mientras se realizaba el análisis sobre los movimientos de la cámara, surgió el concepto de *espectador omnisciente* a raíz de la sensación que generaban los pequeños movimientos de esta al interior de la escena. Este movimiento se acentuaba a medida que iba aumentando la tensión en los protagonistas. Otras veces parecía que la cámara se encontraba al interior de un grupo como si fuera uno más de ellos, o bien, daba la impresión que se escondía al momento de presenciar algunas situaciones específicas. Si bien esta tesis nunca tuvo como objetivo generar un concepto, si fue útil su creación ya que permitió nombrar algunos hechos que fueron identificados a medida que se analizaban las escenas y que parecían quedar a la deriva del resto de las categorías. Ante esto, se propone la idea de profundizar sobre el rol y sentido que adquieren los movimientos de la cámara con respecto a la respuesta de los espectadores mientras realizan el visionado. Este concepto puede profundizar la relación entre representación, ficción y memoria y su alcance teórico y metodológico puede ser provechoso para los estudios en comunicación.

Uno de los personajes claves por parte del régimen en la primera temporada fue Mauro Pastene, agente de la CNI que fue visto persiguiendo, interrogando y torturando. El desarrollo psicológico del personaje fue importante y llamativo. A mitad de la temporada se pudo observar cómo empezó a verse afectado por sus actos y a cuestionar lo que hacía su compañero, “el troglo”. Ya en los últimos capítulos se acercó a la Vicaría para confesar sus actos y redimirse ante la institución que defendía a quienes él mismo había violentado. En su confesión se escucha como lo transformaron en una máquina, en donde no pensaba y solo actuaba. Cada una de sus acciones era simplemente el cumplimiento de una orden. Al final de su conversación con Carlos Pedregal se escucha como, irónicamente, señala que ingresó a la Fuerza Aérea porque sólo le gustaban los aviones. Esta frase llamó la atención ya que pone en duda la maldad y la falta de ética de su actuar a lo largo de los distintos capítulos. Por lo mismo, es que parece interesante analizar a futuro el desarrollo psicológico de este personaje bajo los conceptos de *la banalidad del mal* (Arendt, 2003) y *el efecto Lucifer* (Zimbardo, 2011), ya que se puede ver, a priori, que se relacionan con la noción de *contexto* abordada acá.

Finalmente, se propone un estudio que desarrolle el *triángulo de la violencia* (Galtung, 2003) y la noción de tiempo (pasado, presente y futuro) con respecto a la construcción de

memoria por parte del visionado de la ficción *Los archivos del Cardenal*. Este estudio se considera relevante ya que establecería como el concepto de violencia (privación de necesidades) siempre estuvo presente en la sociedad, fuera visible o no. El pasado podría relacionarse con la memoria, la angustia y/o el trauma de haber vivido ciertas situaciones en un contexto como el retratado en la serie (violencia directa). La violencia cultural podría corresponder al contexto simbólico bajo el cual el espectador realiza el visionado, es decir, la situación política y cultural en el que está inmerso mientras vio la serie. Y la violencia estructural se podría relacionar con el futuro ya que el control de una población está amparado en un objetivo que se desea, que está más allá del tiempo que vivimos ahora y que es necesario para el progreso y el desarrollo del país.

IX.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, P. (2013). Representación política y democracia. Aportaciones desde la Teoría de la Representación en los últimos diez años. *Revista Española de Ciencia Política. Núm. 33*, 133-147.
- Agamben, G. (1998). ¿Qué es un campo? *Artefacto, N°2*, 52-59.
- Agamben, G. (1998). *HOMO SACER. El poder soberano y la nuda vida, I*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Aguaded, J. I. (1998). *Educación para la competencia televisiva: Fundamentación, diseño y evaluación de un Programa Didáctico para la formación del telespectador crítico y activo en Educación Secundaria*. Sevilla: Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- Ankersmit, F. (2006). Representación, "presencia" y experiencia sublime. *Historia y Grafía, núm. 27.*, 139-172.
- Antezana, L. (2008). *Estrategias de proximización del noticiero chileno para vincularse con su público*. Lovaina: Tesis doctoral, Universidad católica de Lovaina, Bélgica.
- Antezana, L. (2015). *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. Buenos Aires: CLACSO.
- Antezana, L., & Cabalin, C. (2016). *Audiencias volátiles: Televisión, ficción y educación*. s.l.
- Antezana, L., & Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia Crítica n.º 66*, 109-128.
- Antezana, L., Espinoza, C., & Ibáñez, M. J. (2016). La pantalla madre y sus polémicos hijos: realities, docurrealities y series. En L. Antezana, & C. Cabalin, *Audiencias volátiles: Televisión, ficción y educación* (págs. 11-53). s.l.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Arzate, J., & Vizcarra, I. (2007). De la migración masculina transnacional: violencia estructural y género en comunidades campesinas. *Migración y Desarrollo, núm. 9, segundo semestre.*, 95-112.

- Baradit, J. (2016). *Historia secreta de Chile 2*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.
- Belleli, G., Leone, G., & Curci, A. (1999). Emoción y memoria colectiva. El recuerdo de acontecimientos públicos. *Psicología Política, N° 18*, 101-124.
- Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Grupo Sanlillana de Ediciones. S. A.
- Bermejo, J. (2010). La influencia de los relatos audiovisuales desnarrativizantes en la desestructuración del pensamiento. *Prismasocial N° 4*.
- Bianchini, M. (2006). Memoria histórica, democracia y desarrollo en Chile 1973-2003. *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles* (págs. 1517-1526). Santander: CEEIB.
- Bianchini, M. C. (2007). La herencia de un conflicto político: memoria y presente en Chile. *Revista Académica de Relaciones Internacionales, Núm. 6*, 1-19.
- Bolaños, A. (2011). Historiografía posmodernidad: la teoría de la representación de F. R. Ankersmit. *Historia y Política*, 271-308.
- Bossay, C. (2014). El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la Dictadura y la transición a la Democracia. *Comunicación y Medios, N° 29*, 106-118.
- Bustamante, D. (s.f.). La violencia cultural y estructural contra la mujer, una legitimación desde las instituciones. *Problemas contemporáneos del Derecho - I*, 69-86.
- Bustamante, J. (2014). *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*. Barcelona: Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Mexico, D.F.: Paidós.
- Calderón, P. (2009). Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista Paz y Conflictos*, 60-81.

- Cano, A., & Estrada, M. (2015). Violencia estructural y estudiantes de escuelas secundarias del noroeste fronterizo de Chihuahua, México. *Revista Eleuthera*, 12, 34-55.
- Carabajal, L. (2010). Distintos sentidos del concepto violencia. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (38), 69-77.
- Carrasco, Á. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal (MH CJ)*, N° 1, 174-200.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Castells, M. (1999). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Vol. II: El poder de la identidad*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Catto, L. (2012). Xenophobia and Structural Violence: Barriers to Education for Roma Youth. *PURE Insights: Vol. 1, Article 5*, 18-25.
- Chalaby, J. (2016). Drama without drama: The late rise of scripted TV formats. *Television & New Media*, 17(1), 3-20.
- Charaudeau, P. (2009). Análisis del discurso e interdiscipliniedad en las ciencias humanas y sociales. En L. (. Puig, *El discurso y sus espejos*, (págs. 1-12). México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Confortini, C. (2006). Galtung, violence, and gender: the case for a peace studies/feminism alliance. *PEACE & CHANGE*, Vol. 31, No. 3, 333-367.
- D'Adamo, O., Freidenberg, F., & García, V. (2007). *Medios de comunicación y opinión pública*. Madrid: McGraw-Hill.
- Donini, A., Sharma, J., & Aryal, S. (2013). *Structural violence and social suffering among marginal nepali migrants*. Somerville, MA: Feinstein International Center, Tufts University.
- Elias, N. (1981). Civilización y violencia. *REIS*, N° 65, 141-151.
- Entrambasaguas, J. d. (1961). *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de "El villano en su rincón"*. Barcelona: Editorial Teide.

- Escudero, L. (2005). Formato y discursividad. El caso del Sida en la televisión francesa. En C. Lacalle, *Los formatos de la televisión* (págs. 171-188). Barcelona: Gedisa.
- Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, R. (2005). *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. s.l: Herder.
- Farmer, P., Nizeye, B., Stulac, S., & Keshavjee, S. (2006). Structural violence and clinical medicine. *PLoS Med* 3(10), 1686-1691.
- Fassin, D. (2010). Otra política de la vida es posible: crítica antropológica del biopoder. En V. Lemm, *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica* (págs. 21-49). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Feierstein, D. (2011). Sobre conceptos, memorias e identidades: guerra, genocidio y/o terrorismo de Estado en Argentina. *Política y Sociedad*. Vol. 48 Núm. 3:, 571-586.
- Feld, C. (2004). Memoria y televisión: una relación compleja . *Oficios Terrestres; no. 15-16*, 70-77.
- Fernández, A. (1995). Violencia estructural y currículo orientado a la educación para la paz. *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado*, nº 22, Enero/Abril, 21-38.
- Fernández, C., Domínguez, R., Revilla, J. C., & Anagnostou, A. (2004). Análisis descriptivo de la violencia en la televisión. *Encuentros en psicología social*. Volumen 2 (1), 396-401.
- Fernández, C., Revilla, J. C., Domínguez, R., & Almagro, A. (2008). Los espectadores ante la violencia televisiva: funciones, efectos e interpretaciones situadas. *Comunicación y sociedad*. Vol. XXI, Núm. 2, 85-113.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

- Foucault, M. (s.f.). *Genealogía del racismo*. La Plata: Editorial Altamira.
- Galán, E. (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Obtenido de Biblioteca e-Archivo Universidad Carlos III de Madrid : <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554#preview>
- Galtung, J. (1981). Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia : tipologías. En VV.AA, *La violencia y sus causas* (págs. 91-106). Paris: UNESCO.
- Galtung, J. (2003). *Violencia Cultural*. Vizcaya: Gernika Gogoratz.
- García Jiménez, J. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid : Ediciones Cátedra .
- Garretón, M. A. (2003). Memoria y proyecto de país. *Revista de Ciencia Política: Volumen XXIII, N° 2*, 215-230.
- González, M. d. (2015). Género, clase y violencia estructural: Una mirada al polígono de pobreza de Los Castillos en la ciudad de León, Guanajuato. *Entretextos, año 7/ n° 20*, 1-13.
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Ediciones CIESPAL.
- Greimas, A. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* . Madrid: Editorial Gredos.
- Guadarrama, L. (1999). Géneros Televisivos en México. Un paseo por la Geografía de Cuatro Décadas. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 6, núm. 19*, 179-205.
- Guglielmi, F. (2014). Poder, Fuerza y Violencia en Michel Foucault y Hannah Arendt. Una lectura desde la inmanencia. *Nuevo Itinerario, Vol. 9 – Número IX*, 45-58.
- Han, B.-C. (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder Editorial.
- Hernández, M. Á. (2015). *La representación de la violencia en las series de ficción. Planteamiento metodológico de estudio*. Murcia: Tesis Doctoral, Universidad Católica de Murcia.

- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. México, D.F.: McGraw-Hill.
- Hernández, T. (2002). Des-cubriendo la violencia . En R. Briceño-León (Comp), *Violencia, sociedad y justicia en América Latina* (págs. 57-75). Buenos Aires: CLACSO.
- Hobbes, T. (1980). *Leviatan: o la materia, forma y poder de una República, eclesiástica y civil* . México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jensen, P. (2007). *Television format adaptation in a trans-national perspective - An australian and danish case study*. Aarhus: Tesis Doctoral, Aarhus University.
- Jiménez, Z. (2010). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *FRAME, n°6. Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual*, 285-311.
- Jost, F. (2005). Lógicas de los formatos de Tele-realidad. En C. Lacalle, *Los formatos de la televisión* (págs. 53-65). Barcelona: Gedisa.
- La Parra, D., & Tortosa, J. M. (2003). Violencia estructural: una ilustración del concepto. *Documentación Social* , 57-72.
- La Pastina, A., & Straubhaar, J. (2005). Multiple proximities between television genres and audiences. *GAZETTE. Vol 67, N° 3: The international journal for communication studies*, 271-288.
- Lacalle, C. (2005). Educar a través de la televisión: la representación del enfermo de Sida en los formatos televisivos de ficción. En C. Lacalle, *Los formatos de la televisión* (págs. 31-39). Barcelona: Gedisa.
- Lane, S., Keefe, R., Rubinstein, R., Levandowski, B., Webster, N., Cibula, D. B., . . . Brill, J. (2008). Structural violence, urban retail food markets, and low birth weight. *Health & Place*, 14, 415–423.
- Lechner, N., & Güell, P. (1998). Construcción social de las memorias en la transición chilena. *Memorias colectivas de la represión en el Cono Sur* (págs. 1-18). Montevideo: Social Science Research Council.

- Lemm, V. (. (2010). *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Leyton, I., & Toledo, F. (2012). *A propósito de la violencia: reflexiones acerca del concepto (tesis de pregrado)*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Magallón, C. (2005). Epistemología y Violencia: aproximación a una visión integral sobre la violencia hacia las mujeres. *Feminismo/s*, 6,, 33-47.
- Manzi, J., Ruiz, S., Krause, M., Meneses, A., Haye, A., & Kronmüller, E. (2004). Memoria Colectiva del Golpe de Estado de 1973 en Chile. *Revista Interamericana de Psicología*. Vol. 38, Num. 2, 153-169 .
- Marín, J. P. (2010). *Detrás de los Simpson*. s.l.: Ediciones del Laberinto.
- Massé, R. (2007). Between structural violence and idioms of distress: the case of social suffering inthe french caribbean. *Anthropology in action*, 14, 3, 6-17.
- Mate, M.-R. (1998). Por una moratoria en el uso de la violencia “revolucionaria”. En A. Sánchez, *El mundo de la violencia* (págs. 47-58). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Matellanes, M. (2014). Nuevos formatos televisivos para no perder audiencias. *Miguel Hernández Communication Journal (MHCJ)*, 293-325.
- Mayrhofer, M., & Hernán, C. (2010). Una nueva configuración de poder/saber en el campo del biopoder y las organizaciones de “pacientes”. En V. Lemm, *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica* (págs. 85-121). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Mazurana, D., & McKay, S. (2001). Women, girls and structural violence: a global analysis. En D. Christie, R. Wagner, & D. Winter, *Peace, Conflict, and Violence : Peace Psychology for the 21st Century* (págs. 130-138). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. s.l.: LOM Ediciones.
- Muhle, M. (2010). Sobre la vitalidad del poder: una genealogía de la biopolítica a partir de Foucault y Canguilhem. En V. Lemm, *Michel Foucault: neoliberalismo y*

- biopolítica* (págs. 397-432). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Núñez, R., & Otero, E. (2009). *Comunicación de la A a la Z*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Parada, M. (2011). La cámara que respira: el grado inestable del cine contemporáneo. En L. Zavala, *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (págs. 59 - 72). México: Secretaría de educación del Gobierno del Estado de México.
- Peña, D. (2011). Structural violence, historical trauma, and public health: the environmental justice critique of contemporary risk science and practice. En B. e. (Eds), *Communities, Neighborhoods, and Health* (págs. 203-218). New York: Springer.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rodríguez, J. C. (1998). La historia de la guerra del Peloponeso de Tucídides: la sinrazón de la polis. *EPOS*. XIV, 13-34.
- Rojas Lasch, C. (2010). Gobernar la extrema pobreza: un análisis del dispositivo de intervención Chile Solidario-Puente. En V. Lemm, *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica* (págs. 51-83). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sánchez del Olmo, S. (2016). Sacralización, ritualización y espectáculo en torno al pasado: El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*. 21 (2), 193-216.
- Sánchez, A. (. (1998). *El mundo de la violencia*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona : Editorial UOC.
- Saniz, L. (2008). El esquema actancial explicado. *Punto Cero*, 91-97.
- Sepúlveda, D. (2014). Memoria y reparación: el tratamiento institucional a las víctimas de violación de Derechos Humanos en Chile. *Revista de Ciencia Política*. Vol. 52, N° 1, 211-227.

- Smith, P. (2004). Los ciclos de democracia electoral en América Latina, 1900-2000. *Política y Gobierno* , 189-228.
- Solís, J. M. (2012). *Memoria democrática y olvido político: la gestión gubernamental de las políticas de memoria en Chile y Argentina*. Salamanca: Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Toscano, D. (2016). El poder en Foucault: «Un caleidoscopio magnífico». *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 26 (1), 111-124.
- Tucídides. (1986). *Historia de la guerra del Peloponeso*. Barcelona: Ediciones Orbis .
- van Dijk, T. (1980). *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- van Dijk, T. (2001). Algunos principios de una teoría del contexto. *ALED, Revista latinoamericana de estudios del discurso* 1(1), 69-81.
- van Dijk, T. (2001). Texto y contexto de los debates parlamentarios. *Tonos Digital*, n°2, 1-47.
- Vázquez, N., Díaz, G., & Pérez, A. (2015). La sombra de la violencia estructural en los jóvenes universitarios. *RECERCA*, n° 16, 59-86.
- Vega, A. (2010). La centralidad de la televisión en el terreno de la comunicación política. *Revista Estudios Culturales* N°6, 13-30.
- Vergara, E. (2006). Medios de comunicación y globalización: ¿destrucción o reconstrucción de identidades culturales? . *Anàlisi* 33, 95-105.
- Waldman, G. (2009). Chile: la persistencia de las memorias antagónicas. *Política y Cultura*, núm. 31, 211-234.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Willers, S. (2016). Migración y violencia: las experiencias de mujeres migrantes centroamericanas en tránsito por México. *Sociológica*, vol. 31, núm. 89, 163-195.

- Williams, H. (2013). Postcolonial Structural Violence: A Study of School Violence in Trinidad & Tobago. *International Journal of Peace Studies*, Volume 18, Number 2, Winter, 39-64.
- Wolff, T. (2016). Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), Santiago de Chile, Chile. *Intervención: Revista de Conservación, Restauración y Museología*, año 7, núm. 13, 61-73.
- Zimbardo, P. (2011). *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*. Barcelona: Paidós.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

X.- ANEXOS

Se añade en el CD adjunto la transcripción de cada una de las escenas analizadas.