

Guerra psicológica y propaganda audiovisual en la dictadura militar chilena, 1973-1975¹

Psychological warfare and audiovisual propaganda in the Chilean military dictatorship, 1973-1975

PABLO SEGUEL²
ISABEL ORELLANA³

Resumen

Este artículo analiza la estrategia de guerra psicológica implementada por la dictadura militar chilena entre 1973 y 1975, centrando su estudio en la producción audiovisual como instrumento de propaganda política. Tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno de Salvador Allende, la Junta Militar empleó la producción audiovisual —entre otras herramientas— para consolidar su poder y controlar la narrativa pública. Se examina un corpus de seis películas recuperadas recientemente por la Cineteca Nacional de Chile, diferenciando entre producciones particulares con fines artísticos y aquellas elaboradas por el Estado para justificar su agenda política. Las películas estatales construyeron un discurso que narrativamente legitimó el golpe como una defensa frente al comunismo internacional y resguardo del orden “natural” y social. En síntesis, estas obras se erigieron como herramientas clave para difundir la ideología del régimen, ensalzar sus acciones y justificar la represión ejercida.

Palabras clave: guerra psicológica, dictadura militar, cine, propaganda política, Chile.

Abstract

This article analyses the psychological war strategy implemented by the Chilean military dictatorship between 1973 and 1975, focusing its study on audiovisual production as an instrument of political

¹ Este trabajo ha sido financiado por las siguientes subvenciones de ANID-Chile: Fondecyt Regular (folio n° 1251890) y Fondecyt Exploratorio (folio n° 13250134).

² Doctor en Historia de la Universidad Santiago de Chile. Sociólogo de la Universidad de Chile. Investigador posdoctoral Facultad de Derecho Universidad Alberto Hurtado. pseguel@uahurtado.cl ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6837-287X>

³ Realizadora de cine y televisión de la Universidad de Chile. Programadora del Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICV). isa.orellanag@gmail.com. <https://www.imdb.com/es/name/nm6708916/>

propaganda. After the coup d'état that overthrew the government of Salvador Allende, the Military Junta used audiovisual production —among other tools— to consolidate its power and control the public narrative. A corpus of six films recently recovered by the National Cinematheque of Chile is examined, differentiating between productions for artistic purposes and those produced by the State to justify its political agenda. The state films constructed a discourse that narratively legitimized the coup as a defense against international communism and a safeguard of the “natural” and social order. In short, these works were key tools to disseminate the ideology of the regime, extolling its actions and justifying the repression exercised.

Key words: psychological warfare, military dictatorship, cinema, political propaganda, Chile.

1. Introducción

El golpe de Estado en Chile del 11 de septiembre de 1973 constituyó un acontecimiento que impactó al mundo. Liderado por las fuerzas armadas, policías y un diverso arco de civiles que legitimaron la acción, puso en marcha una dictadura que gobernó el país hasta el 10 de marzo de 1990. La concentración de los poderes (ejecutivo, legislativo y constituyente) en la Junta Militar de Gobierno, la restricción de las garantías y derechos fundamentales y la construcción de un Estado policial basado en la institucionalización de la violencia marcaron los diecisiete años que duró el régimen (Huneus 2016; Constable y Valenzuela 2013; Seguel 2022).

La represión y la coerción estatal, el personalismo del régimen autoritario —en manos del Comandante en Jefe del Ejército, general Augusto Pinochet Ugarte— y las profundas transformaciones socioeconómicas puestas en marcha por el gobierno recorrieron como rasgo central a la dictadura chilena (Huneus 2016; Arriagada 1998; Gárate 2012). La centralización de la represión y su utilización como recurso político fue una herramienta para concentrar el poder, disuadir a la oposición y coartar críticas al curso del régimen. Las consecuencias de aquello fueron las graves y sistemáticas violaciones a los derechos humanos cometidas por agentes del Estado y acreditadas por las comisiones de verdad y reconciliación: 38.254 personas sometidas a prisión política y tortura; 3.227 personas ejecutadas y/o desaparecidas; 250.000 chilenos exiliados y la existencia de al menos 1.132 recintos clandestinos de detención, torturas, ejecución y desaparición por todo el país⁴.

Pese a la construcción del Estado policial de la dictadura, las dinámicas específicas de la represión, desde el punto de vista de la coerción física y de la formación de los consensos de legitimación civil del régimen, constituyen ámbitos poco explorados por la investigación salvo algunas excepciones

⁴ Se entiende por Comisiones de Verdad y Reconciliación a la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, creada en 1990, la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, creada en 1993 (ambas conocidas como el Comisión e Informe Rettig), a la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura (conocida como Comisión e Informe Valech I) y a la Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura de 2011 (Comisión e Informe Valech II) (Seguel 2025).

(Casals 2023a; Seguel 2022; Carreño 2023; Guida 2025). El grueso de las investigaciones sobre la dictadura militar chilena se ha abocado a las transformaciones sociopolíticas y económicas de la sociedad chilena (Valdivia 2018; Casals 2023b, 2024). Ámbito en el que destacan las transformaciones económicas, en lo cultural e institucional (Gárate 2012), así como el rediseño completo de la arquitectura política institucional del Estado chileno cristalizada en la Constitución Política de la República de 1980 que consolidó una democracia protegida de baja intensidad (Arriagada 1998; Huneeus 2016; Moulian 1998).

Los regímenes autoritarios no pueden mantenerse exclusivamente mediante la coerción y la represión (Schenquer 2023; Guida 2025). Los diversos modos de producción de consenso y legitimación social constituyen pilares indispensables de cualquier dictadura en su cotidianidad (Policzer 2017). Para ello, construyen complejos mecanismos hacia la sociedad civil que combinan la censura, el control social, la manipulación de la opinión pública y la formación de estereotipos y modelos culturales que sintetizan el contenido proyectual de su acción política (Donoso 2019; Risler 2018). Si bien este ámbito, en general, ha sido abordado desde la “propaganda” de los regímenes dictatoriales del siglo XX, en el Cono Sur ha sido objeto, desde hace años, de una problematización creciente a través de los estudios sobre la vida cotidiana bajo las dictaduras y, más específicamente, de los estudios sobre represión estatal que lo han analizado desde el prisma de las formaciones doctrinarias y de la “guerra psicológicagica” (Águila, Garaño y Scatizza 2016, 2020; D’Antonio 2017; Risler 2018; Guida 2025).

En el caso chileno una serie de investigaciones abocadas a la producción cultural y patrimonial han venido escrutando este problema desde la producción simbólica, estética y de la formación de las políticas públicas sectoriales con los objetivos políticos de la dictadura (Alegria 2023; Catalán y Munizaga 1986; Errázuriz 2006, 2009; Errázuriz y Leiva 2013; Donoso 2019; Jara 2011). Específicamente sobre la producción audiovisual, se han publicado algunas investigaciones sobre el trabajo de censura del Consejo de Censura Cinematográfica (Iturriaga y Donoso 2020; Iturriaga 2022; Vega 1978). Por otra parte, se ha investigado la producción cinematográfica en dictadura (Horta 2016), pero no se ha puesto el foco en la producción de las agencias de la dictadura con fines propagandísticos salvo en algunas excepciones (Horta 2013).

Si bien la reciente investigación de Donoso (2019) establece a modo de hipótesis un vínculo entre la guerra psicológica y la producción cultural, esta no ha sido desarrollada en específico a nivel de fuentes documentales, con el contexto sociopolítico y los artefactos culturales producidos por las agencias estatales en este ámbito que permitan sostener un vínculo interno entre las estrategias de las dictaduras, su contenido político y los artefactos culturales que las objetivaron. Por su parte, la reciente investigación de Guida (2025) aborda la guerra psicológica identificando el rol del audiovisual, pero no lo desarrolla a través del análisis de la producción cinematográfica propiamente tal.

En el artículo que presentamos a continuación, nos aproximamos a la estrategia de guerra psicológica de la dictadura militar que utilizó la producción audiovisual para tales efectos. Abordamos este desafío a través del análisis de un corpus documental de seis películas documentales producidas

entre 1974 y 1975 por la dictadura militar a través de sus agencias estatales⁵, aproximándonos a la configuración de la estrategia de guerra psicológica de la dictadura militar en los primeros años.

Siguiendo la orientación teórica-metodológica del trabajo de Hoffman (1995), establecemos una distinción entre películas producidas por particulares con fines de distribución artística en circuitos cinematográficos y mercados, que comparten la visión política del régimen pero que son producidas por espacios no gubernamentales; y películas producidas por las propias agencias de Estado como instrumentos de propaganda política, con fines predefinidos, distribuidos en la televisión pública y en instancias de difusión extranjera.

En el caso chileno, sobre el primer tipo de obras fílmicas existen algunas investigaciones que han recopilados la producción audiovisual en dictadura y han efectuado análisis de su contenido (Córdova 2003; Horta 2016; Mouesca 2005; Vega 1978). Sobre el segundo tipo de películas, nuestra investigación constituye el primer trabajo que aborda estas obras como documentos audiovisuales de época, cuyas huellas se inscriben en el periodo de «guerra interna» de la dictadura militar chilena (Seguel 2022). Estas películas fueron presentadas públicamente por primera vez en democracia en mayo de 2023 por la Cineteca Nacional de Chile, en la muestra *La mirada de la dictadura* y actualmente están disponibles para su consulta.

Como constituye una primera aproximación a estos documentos, efectuaremos un análisis de composición y de contenido narrativo (Rose 2016; Monaco 2000). El énfasis puesto en el contenido y la producción se debe a que desconocemos el contexto de circulación de estos materiales fílmicos. Por otra parte, al enfatizar la dimensión de la producción podemos esbozar con mayor claridad la función de estos materiales en el contexto específico de las estrategias de guerra psicológica que construyó la dictadura en los primeros años de gobierno.

Este artículo comienza con una breve contextualización sobre la guerra psicológica, la propaganda política y su utilización por la dictadura militar chilena, para “asegurar el Frente Interno”, en el argot militar de época. En específico mostraremos la relación interna entre este tipo de estrategias y la utilización política de los documentos audiovisuales donde se inscriben las películas del corpus. En la segunda parte, analizamos la muestra de documentos audiovisuales seleccionados a partir de dos ejes temáticos: la primera, la justificación del golpe de Estado como una acción defensiva contra la agresión del «comunismo internacional» en una visión de época propia de la Guerra Fría. La segunda, el desarrollo de una estética que politizó el paisaje (Jara 2011), como una síntesis entre geografía, tradición y modernización que permitió el despliegue de una concepción cultural patriótica, conservadora, militarista y católica que se difundió como proyecto cultural por la dictadura.

⁵ Las películas seleccionadas corresponden a: *Chile. 11 de septiembre de 1974* (1974), *165 años de vida independiente* (1975), *Chile 75. Su paisaje y su gente*, *Chile es así* (1975), *La respuesta de Chile* (1975) y *¡Por siempre libres!* (1975). Estas fueron producidas en su mayoría por la Dirección de Información de Gobierno (DIG) posteriormente modificada como Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS) de la Secretaría General de Gobierno y La Dirección de Difusión Cultural e Información Exterior (DINEX) del Ministerio de Relaciones Exteriores. Las películas fueron donadas por la familia del cineasta nacional Jorge Morgado a la Cineteca Nacional. Actualmente están disponibles para su consulta pública en el sitio web de la institución: <https://www.cclm.cl/especial/la-mirada-de-la-dictadura/>

Finalmente, entregamos algunas conclusiones y preguntas para orientar futuras investigaciones de pares.

2. De la propaganda de guerra a la guerra psicológica en el siglo XX

Aunque las operaciones de propaganda y el uso de los medios audiovisuales constituyeron un rasgo que marcó a diversos gobiernos a comienzos del siglo XX (Hoffman 1995; Steinmetz 2017; Virilo 2009), fue en el periodo previo y durante la segunda guerra mundial donde alcanzaron un desarrollo exponencial (Fox 2007; Lerner 1971). Esto implicó que con posterioridad a este conflicto e iniciada la Guerra Fría, comenzase a ser tematizada como un ámbito de acción sistemático por parte de las fuerzas armadas a nivel internacional a través de su identificación como un componente de la «guerra psicológica» (Frade 1992).

La incorporación de la población como objeto de la guerra fue de la mano con la modificación de la relación entre guerra y política (Linebarger 1948; Frade 1992; Robin 2014). Desde finales del siglo XIX la guerra fue comprendida por una serie de teóricos como la “continuación de la política bajo otros medios”, por lo que la propia política en el escenario de Guerra Fría comenzó a ser entendida de esta manera⁶.

Esto decantó en la configuración de un escenario internacional estructurado en torno a la amenaza latente de la violencia, la destrucción mutua de los enemigos y la construcción de una forma de representación del mundo basada en una mirada absoluta y mutuamente excluyente entre el comunismo y el capitalismo. Lo anterior propició una reconceptualización de la propaganda como el medio de un tipo de guerra específica (la «guerra psicológica») cuyo rasgo distintivo central sería el efectuarse antes, durante y con posterioridad a un conflicto bélico convencional. Su terreno lo constituyó “la mente y los corazones” de la población civil (Linebarger 1948; Frade 1992).

La sistematización de la «guerra psicológica» en el escenario de la Guerra Fría desde el punto de vista militar llevó al desarrollo de una doctrina de guerra (la guerra contrasubversiva) que otorgó a la población civil un rol central en el desarrollo del conflicto, tanto en tiempos de paz como de guerra (Robin 2014; Seguel 2022).

La recepción en las fuerzas armadas chilenas de la «guerra psicológica» comenzó desde la década de 1950 y, al momento de efectuarse el golpe de Estado, se había incorporado en los servicios de informaciones e inteligencia en la década de 1960 (Gutiérrez 2018; Seguel 2022) y en las atribuciones del Estado Mayor de la Defensa Nacional (EMDN).

⁶ Lerner (1971): “War, the “continuation of politics by other means”, in Clausewitz’s phrases, naturally figures prominently among the events in the political continuum. As the stake of politics increase, so do those of war. In an age of polite diplomacy, wars were “limited”; as international politics became global, war become “total”. Briefly, the war is politics conducted mainly by coercion. Rather than by negotiation” (2).

A comienzos de la década de 1960 el mayor del Ejército chileno Francisco Olea Gildemort definió la «guerra psicológica» como:

Aquella parte de deliberadamente planeada de la guerra, que actúa antes durante y después de ella sobre la mente tanto de nuestros adversarios como nuestros amigos, con el fin de, sincronizadamente con las operaciones militares, obtener una baja en la capacidad de lucha del adversario y una fuerte moral en nuestro potencial humano para lograr los objetivos fundamentales de la lucha (Olea 1962: 29).

Concluyendo que, “En la conquista de la mente de los hombres, la Guerra Psicológica extiende sus redes en todo momento, buscando influir sobre grupos de interés y haciendo uso de todos los medios de comunicación social posible” (Olea 1962: 29).

Por su parte, en el *Reglamento Orgánico y de Funcionamiento del Estado Mayor de la Defensa Nacional* (DN L-201) de 1960 se estableció en la sección II-A de inteligencia del Departamento de Inteligencia la función de desarrollar la elaboración de los “(...) los planes para llevar a efecto la Guerra Psicológica [sic], considerando los asuntos referidos a propaganda, sabotaje y subversión”⁷.

2.1. La dictadura militar y la guerra psicológica

El golpe de Estado, desde un punto de vista bélico, fue una operación de guerra que se basó en el copamiento militar del Estado y el territorio (Seguel 2022). Este modelo si bien permitió un rápido despliegue de las fuerzas armadas en cada uno de los territorios y el Estado, mostró ciertas falencias respecto a la manera de conducir políticamente la acción golpista. La represión fue masiva, visible y en todo el territorio. Las imágenes de los campos de prisioneros políticos, de las piras donde ardían libros y de los cadáveres de opositores arrojados a la ribera del río Mapocho —afluente del Maipo que atraviesa Santiago, capital de Chile— se fijaron en la opinión pública. Ese impacto erosionó la legitimidad externa del régimen y complicó su posicionamiento internacional, incluso pese al temprano reconocimiento diplomático otorgado por la dictadura brasileña y por Estados Unidos. (Santoni, Ross y Sánchez 2024)⁸.

Dado que la Junta Militar de Gobierno careció de un proyecto político que la unificara, más allá del anticomunismo y el rechazo al proceso político de la Unidad Popular, se acordó que el EMDN definiera una doctrina para el nuevo gobierno: “Se acuerda que el [Estado Mayor de la Defensa Nacional] E.M.D.N. estudie en el más breve plazo “la Doctrina de la Junta de Gobierno” a fin de poder fijar con claridad las líneas generales para los diversos planes a desarrollar”⁹. A mediados de septiembre de 1973, la Junta Militar manifestó su preocupación con la imagen internacional que se estaba construyendo sobre el régimen por parte de los gobiernos de la órbita comunistas. Así lo manifestó

⁷ Art. 33, letra “e”, *Reglamento Orgánico y de Funcionamiento del Estado Mayor de la Defensa Nacional* (DN L-201). Archivo Ministerio de Defensa Nacional. **Trasladar referencia al cuerpo del texto e incluir en la Bibliografía**

⁸ *Der Krieg der Mumien [la guerra de los momios]*, 99 min., 1974. Dirección y guion: Walter Heynowski y Gerhad Scheumann.

⁹ Junta de Gobierno, *Acta núm. 5*, 19 de septiembre de 1973. Biblioteca del Congreso Nacional.

en sus palabras el almirante José Toribio Merino: “El Sr. Almirante Merino informa del impacto que ha causado en la política mundial el derrocamiento del régimen comunista de Chile, caso único del mundo. Ello ha traído consigo la reacción del comunismo internacional a fin de que no ocurra lo mismo en otros países comunistas haciendo lo posible por desfigurar esta imagen”¹⁰.

Desde comienzos de octubre, la dictadura tomó plena conciencia de la necesidad de unificarse doctrinariamente¹¹ para poder instalar una narrativa común en todos los niveles de acción estatal, social e internacional respecto al contenido político del proyecto político tras la acción golpista. De modo paralelo, comenzó a prefigurar diversas operaciones de guerra psicológica para contrarrestar tanto en el frente interno como en el frente externo la imagen de la dictadura (Guida 2025). Para ello, “Al Director de Inteligencia del Ejército se le imparten instrucciones precisas a fin de que impulse la organización y desarrollo del Plan de Propaganda y Contrapropaganda a nivel nacional”¹².

Uno de los esfuerzos más articulados para estructurar una campaña de guerra psicológica sistemática desde el Estado, provino de la Secretaría General de Gobierno (SEGEOB). Específicamente, de la asesoría prestada por el psicólogo Hernán Tuane Scaff¹³, que se materializó en una campaña de guerra psicológica en noviembre de 1973. Como señaló la Junta Militar, con ello “se trata de obtener una masa ciudadana organizada para el apoyo de la Junta cuando sea necesario. En estos momentos, de acuerdo con encuestas, habría un apoyo del 85% de la población”. Enfatizando que, “esto hay que cuidarlo y organizarlo en los tres campos principales: las mujeres, los gremios y la juventud”¹⁴.

La propuesta presentada por Tuane se tituló “Sobre la necesidad de realizar una campaña psicológica-masiva tendiente a destruir al marxismo como ideología”. Puesto en perspectiva, podemos señalar que dicha estrategia fue el complemento de la política de exterminio de la dictadura que creó la Comisión DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) en noviembre de 1973 como una policía política cuyo principal objetivo fue la exterminación de los partidos de izquierda, identificados con el ideario marxista¹⁵. En ese sentido, la política de exterminio de la dictadura contempló no sólo la ejecución y desaparición de los adversarios, sino que también su destrucción simbólica y cultural, motivo por el que se tornó objeto de una política específica: la guerra psicológica.

¹⁰ Junta de Gobierno, Acta núm. 5, 19 de septiembre de 1973. Biblioteca del Congreso Nacional.

¹¹ En las actas secretas de la Junta Militar de Gobierno se registra: “Junta de Gobierno. Acta Núm. 15, 4 de octubre de 1973. Biblioteca del Congreso Nacional”.

¹² Junta de Gobierno, Acta núm. 12, 1 de octubre de 1973, punto 14. Biblioteca del Congreso Nacional.

¹³ Tuane remitió el 9 de noviembre un informe titulado: “Preparación psicológica de la población para contrarrestar la acción marxista”, Secretaría General de Gobierno. Departamento relaciones humanas y conducta social, 19 de noviembre de 1973, 6 pp. Archivo Nacional de la Administración.

¹⁴ Junta de Gobierno, Acta núm. 72, 17 de enero de 1974, punto 6. Preparación psicológica de la población para contrarrestar la acción marxista”, Secretaría General de Gobierno. Departamento relaciones humanas y conducta social, 19 de noviembre de 1973. Archivo Nacional de la Administración.

¹⁵ Junta de Gobierno, Acta núm. 33, 12 de noviembre de 1973. Biblioteca del Congreso Nacional. **Trasladar referencia al cuerpo del texto e incluir en la Bibliografía**

La campaña de guerra psicológica propuesta surgió desde noviembre de 1973 articuladamente y las modificaciones posteriores fueron ajustándola a la coyuntura¹⁶. Uno de los objetivos centrales de dicha política fue el reconocimiento que la represión por sí sola no bastaba para generar adhesión al régimen, ni para derrotar a las fuerzas izquierdistas de la Unidad Popular. Puesto que, “pasado el temor paralizante de la acción bélica, su integración (reagrupamiento), no sólo es un hecho político, sino que, una acción voluntaria, movida y activada por el ideal marxista, como es el de imponer e implantar sus ideas socialistas”¹⁷. Advirtiendo que “harán su aparición de forma paulatina, aumentando con ello su grado de peligrosidad”¹⁸

El objetivo de la campaña fue, por tanto, “luchar contra el movimiento U.P. en general” para generar los siguientes vínculos: Primero asociar el marxismo con la Unidad Popular y luego, esta con mentira, traición y corrupción”¹⁹. Lo anterior se complementó con una estrategia de homologación del “extremismo y la guerrilla” como un movimiento “internacional y antichileno” ya “que sus ejecutores se encuentran al servicio, de intereses foráneos (mercenarios), por lo tanto, son traidores a la Patria que se escudan en supuestos ideales”²⁰. Todo lo anterior debía ser fomentado por imágenes y discursos simples, puesto que “la masa está capacitada sólo para comprender imágenes simples”²¹.

Este diseño general, fue ajustado en enero de 1975 incorporando una completa grilla de acciones en lo nacional y lo internacional. Utilizando para ello todos los medios escritos y audiovisuales, entre los que emergió el cine. El objetivo como señaló SEGEGOB: “(...) destruir la doctrina marxista (Marxismo = Violencia = Escasez = Escándalo = Angustia = Peligro de muerte). Como consecuencia de esta campaña, se debe llevar a que el Gobierno Militar actual debe volver a emerger ante la mente ciudadana, cómo la única solución a ese problema llamada marxismo (Junta Militar = Factor Terapéutico = Bienestar = Solución a los problemas = Progreso = Patria)”.

2.2. El golpe al audiovisual y la guerra psicológica: los civiles al servicio de la represión

El audiovisual fue objeto de la represión dictatorial y se constituyó en un campo de acción para el régimen. El conjunto de la industria y la producción fue afectado (Horta 2013). La industria cinematográfica fue desmantelada a través del allanamiento y destrucción de material de archivo de la empresa estatal Chile Films (Rist 2014). Las productoras fueron intervenidas y los trabajadores audiovisuales fueron víctimas de la represión, como lo evidencian los casos de desaparición forzada

¹⁶ Secretaría General de Gobierno- Dirección de Relaciones Humanas. *Circular interna no.1*, 25 de enero de 1974. Archivo Nacional de la Administración. **Trasladar referencia al cuerpo del texto e incluir en la Bibliografía**

¹⁷ “Preparación psicológica de la población para contrarrestar la acción marxista”, Secretaría General de Gobierno. Departamento relaciones humanas y conducta social, 19 de noviembre de 1973, 6 páginas. Archivo Nacional de la Administración.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

de Jorge Müller y Carmen Bueno. Pero la represión no fue la única acción dirigida hacia el sector. Premunido del potencial comunicacional de las imágenes, la dictadura desplegó un accionar concreto en el audiovisual interviniendo la empresa estatal Chile Films, colocando en su dirección al general (r) René Cabrera. Junto con ello articuló las diferentes agencias comunicacionales del Estado con un objetivo de producir una imagen propia de la dictadura (Lillo y Zúñiga, 2023, 16 de agosto) y fortaleció el rol censor del Consejo Cinematográfico de Censura (Iturriaga y Donoso 2020).

En ese contexto convergieron diversos profesionales, propagandistas y artistas. La represión no solo necesita militares, también requiere de civiles que voluntariamente colaboren con las políticas de un régimen, por convencimiento o simple inercia burocrática. El psicólogo Moisés Aracena participó en los primeros meses de la dictadura en la Dirección de Relaciones Humanas de la SEGEOB donde se elaboró la campaña de guerra psicológica para combatir al marxismo y a la Unidad Popular. Pocos meses después, junto a su colaborador Sergio Rey, participaron en la elaboración y dirección de la película *Chile 75, su paisaje y su gente* (1975).

El colaborador civil Álvaro Puga Cappa, cercano al general Augusto Pinochet (Peña 2023), redactó los bandos que emitieron los militares a la población civil en los primeros días de la dictadura, como diversos discursos para Pinochet, campañas de guerra psicológica y fue el guionista de la película *Por siempre libres* (1975).

En ese contexto emergió la figura de Jorge Morgado Jorquera, quien participó del Departamento de Cine y Televisión de la Dirección de Informaciones del Gobierno (DIG), posteriormente modificada por Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS). Previo al golpe, Morgado había cultivado una trayectoria profesional en el audiovisual y cercanías con los militares desde la productora Emelco, en específico con el general del aire Gustavo Leigh, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile (FACH) y miembro de la Junta Militar (Lillo y Zúñiga 2023). Una vez concretado el golpe, Morgado fue convocado junto a una pléyade de técnicos y artistas a involucrarse en la nueva imagen que construiría la dictadura sobre el presente, sobre el derrocado gobierno de la Unidad Popular y el porvenir del país. Este fue el caso del artista Andrés Martorell encargado de la fotografía de la película *Chile 75. su paisaje y su gente* (1975).

El audiovisual fue utilizado —con conocimiento o no de los artistas, técnicos y profesionales— como un arma de construcción de imágenes y sentidos para el nuevo proyecto político que puso en marcha la dictadura, en la que convergieron dos fuerzas: una narrativa anticomunista que representó a la Unidad Popular como un gobierno al servicio de potencias foráneas, de carácter antinacional, en el que el movimiento golpista se autopercibió como una gesta patriótica, nacionalista y libertadora. Junto con otra narrativa que politizó el paisaje (Jara 2011), representando al país como una síntesis entre tradición y modernización, en el que la geografía, el territorio y la población se rearticulaban armónicamente para producir una modernización autoritaria.

3. La mirada de la dictadura: el audiovisual como arma de guerra psicológica

Las seis películas analizadas (ver fichas), fueron producidas entre 1974 y 1975 por agencias de la dictadura (DIG, DINACOS y DINEX) así como por Chile Films y funcionan como un dispositivo audiovisual coherente. En conjunto, articulan un programa de legitimación que se ancla al contexto de producción, circulación y recepción. El corpus se concibe con una doble direccionalidad. Por un lado, busca influir en audiencias extranjeras mediante una narrativa de “verdad” y “objetividad” documental, con traducciones, locución en inglés y paisajes de postal. Por otro lado, se dirige al público nacional para estabilizar un marco moral y político, responder a la presión internacional por las violaciones a los derechos humanos y ritualizar el nuevo orden a través de ceremonias, discursos y conmemoraciones.

Desde la óptica composicional (Rose 2016), esa coherencia no depende solo de lo que se dice. Depende de cómo se ve, suena y montan las secuencias de imágenes. El corpus tiende a repetir una misma gramática: alinea encuadre, escala de plano, punto de vista, duración de las tomas, montaje y música para sostener un efecto de realidad y una experiencia afectiva de “normalidad”. La composición opera como garantía. La cámara se presenta como testigo y la banda sonora como guía moral. El resultado es un “ojo” que aparenta registrar, pero que organiza la percepción. En estas películas la neutralidad se fabrica con decisiones técnicas. Altura de cámara, distancia, profundidad de campo, continuidad de montaje, limpieza de imagen y música solemne funcionan como signos de objetividad.

En el plano narrativo, el eje común es una economía moral binaria. Chile aparece como sujeto colectivo viril, espiritual y tradicional, amenazado por un agente externo presentado como “marxismo internacional”, “imperialismo rojo” o “comunismo destructor de nacionalidades”. La Unidad Popular se narra como vehículo interno de esa agresión y el golpe se construye como un acto defensivo y, luego, libertario, de carácter patriótico y nacionalista.

Esa dicotomía moral se traduce en una economía visual y sonora igualmente binaria. La oposición “crisis/orden” se codifica mediante contrastes de nitidez, saturación, estabilidad del encuadre y ritmo del montaje. Cuando el relato necesita “amenaza”, la forma tiende a volverse más áspera. Recurre a archivo, a texturas más duras, a cortes más enfáticos, a música tensa o a silencios que dramatizan (imagen 1). Cuando necesita “restauración”, la forma se vuelve clara, amplia y ceremoniosa. Se privilegia la mirada panorámica, la continuidad espacial y una música que eleva lo político a rito.

Imagen 1. ¡Chile!: 11 de septiembre de 1974



Fotograma 11:53 min

Esta progresión se enuncia desde el inicio mediante un contrato de recepción que pretende neutralidad, pero fija el marco interpretativo: “Este documental ha sido concebido para el extranjero y para toda conciencia justa, esté donde esté. No ensalzará a unos. Ni denostará a otros, sólo es un mensaje al mundo sobre la verdad” (*¡Chile!: 11 de septiembre de 1974*, 1974, 01:10). La fórmula “verdad” desplaza el conflicto político hacia un plano moral.

En términos compositivos, ese contrato de “verdad” necesita una puesta en escena que parezca realista. Por eso, cuando el film se posiciona como “mensaje al mundo”, tiende a elegir encuadres que simulan distancia informativa. Los planos generales y grandes planos generales, la cámara elevada y la estabilidad del encuadre producen un efecto de observación imparcial. La perspectiva “desde arriba” y “desde lejos” no es neutra. Transforma multitudes, ceremonias y paisajes en evidencia. Reduce la ambigüedad interpretativa porque convierte el evento en panorama. En ese gesto, la imagen no argumenta con conceptos. Argumenta con escala y con punto de vista. La altura de cámara instala una relación asimétrica entre espectador y mundo filmado. El espectador mira como quien verifica.

A partir de ahí, el relato se ordena como secuencia cerrada: amenaza externa, crisis interna, intervención salvadora, reconstrucción moral y material. La propia voz en off traduce la conmemoración como adhesión espontánea y moralizada: “Esta reunión multitudinaria, es un compromiso individual de cada ciudadano. El que solo frente a su conciencia ha decidido manifestar su apoyo y alegría al Chile unido e institucionalizado del presente” (*¡Chile!: 11 de septiembre de 1974*, 1974, 05:38).

Aquí la locución opera como ancla interpretativa de la imagen. La multitud, que podría ser plural y ambigua, se clausura como unanimidad moral. El film no deja que la imagen “hable por sí sola”. La hace hablar con una voz que traduce la escena como compromiso individual, al mismo tiempo que la presenta como fenómeno masivo. La tensión es productiva. Lo masivo se vuelve prueba, lo individual se vuelve virtud. Y la cámara, al sostener planos amplios y relativamente estables, ayuda a que esa traducción suene plausible. Rematando, con una teleología sacrificial del presente: “Chile entero se moviliza. Porque hoy se vive y palma una nueva realidad. En el presente, con fe y esperanza, el chileno se sacrifica para superar la herencia que dejó la gestión comunista, récord de inflación mundial” (*¡Chile!: 11 de septiembre de 1974*, 1974, 05:38).

Esta frase condensa, en pocos segundos, una operación narrativa central del corpus: convertir el presente dictatorial en umbral histórico, es decir, en un tiempo cualitativamente distinto al pasado inmediato. El hoy no aparece como continuidad, sino como ruptura moral y material con lo anterior. La locución no describe simplemente un estado de cosas, sino que lo instituye. La realidad palpa y se vive porque el film la produce como evidencia sensorial, apoyándose en imágenes de movilización y orden que pretenden hablar por sí mismas.

Ese hablar por sí mismas es una ilusión construida. Se sostiene con una combinación de recursos: duración suficiente de los planos para que el espectador “compruebe”, continuidad espacial para que nada parezca fragmentado y un montaje que evita contradicciones internas. En el régimen de la evidencia, el corte no debe sentirse como intervención, sino como continuidad natural. La composición busca que la causalidad se perciba como obvia. Primero caos, después orden. Primero amenaza, después cohesión.

Imagen 2. La respuesta de Chile



Fotograma. 17:44 min

En esa misma locución, la cita articula una tríada semántica que organiza el horizonte normativo del relato: movilización, fe/esperanza y sacrificio. Primero, “Chile entero se moviliza” universaliza la adhesión y borra diferencias sociales o políticas. No es “una parte” del país, es el país completo. Segundo, “fe y esperanza” desplazan la legitimidad desde la deliberación política hacia un registro afectivo y casi espiritual, coherente con la matriz conservadora que el corpus refuerza en otros tramos. Tercero, “el chileno se sacrifica” introduce la clave más decisiva: el presente se concibe como tiempo de expiación. La sociedad queda convocada a pagar un costo para restaurar un orden que se define como natural y correcto. En términos de economía moral, el sacrificio funciona como prueba de autenticidad nacional: quien sufre y renuncia, pertenece. Quien cuestiona, se desmarca de la comunidad imaginada.

En clave compositiva, esa tríada tiene equivalentes formales. “Movilización” tiende a traducirse en masa y repetición, en planos amplios que muestran cantidad, continuidad y dirección. “Fe y esperanza” se apoya en música de tonalidad elevada, en registros solemnes, en cadencias estables, y en encuadres que transforman la acción política en ceremonia. “Sacrificio” se resignifica como disciplina. No como dolor, sino como virtud visible. El montaje, en lugar de mostrar pérdida, selecciona

signos de orden. La renuncia se convierte en estética de la austeridad. La obediencia se convierte en armonía.

La frase también opera como dispositivo de retribución causal. Al afirmar que el sacrificio es necesario para “superar la herencia” del periodo anterior, la locución desplaza el centro del problema desde el golpe hacia la Unidad Popular. El daño no proviene del quiebre institucional ni de la violencia del nuevo orden, sino de una “gestión comunista” que dejó una carga económica y social a la cual habría que responder. El cierre “récord de inflación mundial” cumple una función retórica precisa: transforma un enunciado político en uno aparentemente técnico y comparativo. La inflación aparece como índice cuantificable que aspira a objetividad, y con ello el film naturaliza la idea de que la dictadura no solo “salvó” la patria, sino que debe administrar un periodo de excepción causada por el enemigo. Así, el sacrificio se convierte en obligación racional en un periodo de excepcionalidad que se inaugura con la dictadura militar.

Imagen 3. Chile 75. su paisaje y su gente



Fotograma: (03:40 min.)

Ese pasaje político-técnico también tiene un correlato audiovisual. El film combina retórica cuantitativa con retórica visual de verificación. La imagen funciona como si fuese un dato. La suma de planos

generales, tomas en altura y continuidad de montaje construye una especie de “gráfico” emocional. No demuestra con cifras, demuestra con panoramas. El mundo aparece ordenado y, por tanto, “administrable”. La política se vuelve gestión, y la gestión se vuelve moral.

Desde la óptica audiovisual esta teleología sacrificial tiende a apoyarse en un montaje que pasa del desorden al orden y del conflicto a la cohesión. El sacrificio no se muestra como precariedad o pérdida, sino como virtud. Es una pedagogía de la renuncia: disciplina, trabajo, obediencia. Por eso la frase funciona como bisagra entre el registro doctrinario (amenaza y salvación) y el registro de modernización autoritaria (armonía, esfuerzo y modernización). En un solo movimiento, “Chile entero” es comunidad, “fe y esperanza” son afecto legitimante, y “sacrificio” es la forma concreta de pertenecer al nuevo régimen de verdad que el documental pretende instalar.

Esa estructura narrativa se sostiene con decisiones de composición que buscan producir efecto realidad. Predominan los planos generales y grandes planos generales estáticos, con profundidad de campo y tomas cenitales que simulan neutralidad observacional. El encuadre alto y distante convierte multitudes, paisajes y ceremonias en evidencia. La cámara no opina, registra. Ese gesto se refuerza, otra vez, en el dispositivo enunciativo que declara no buscar propaganda “no ensalzará... ni denostará...” sino que dará un “mensaje al mundo sobre la verdad” (*¡Chile! 11 de septiembre de 1974*, 1974, 01:10). La operación es típica del documental propagandístico.

Si se mira con más detalle, ese efecto realidad se fabrica a partir de cuatro operaciones composicionales reiteradas: Primero, desde el punto de vista y perspectiva. En esta dimensión la altura de cámara organiza jerarquías. El espectador ve “desde una posición privilegiada”, como si estuviera por encima del conflicto. Eso habilita una lectura de inspección, no de participación. Segundo, en escala y espacialidad. La preferencia por planos amplios permite que la nación aparezca como totalidad. Paisaje, ciudad, campo y ceremonia se integran como un mismo cuerpo. La composición espacial urde el territorio a la política. Tercero, ritmo y duración. La estabilidad temporal funciona como índice de normalidad. Los planos de larga duración en el montaje sugieren que nada se oculta. El corte es administrado para que realce la continuidad. Finalmente, voz y música. La voz en off opera como lectura autorizada y la música como atmósfera moral. Sonido e imagen se sincronizan para producir una experiencia de certeza.

La paleta visual y el montaje organizan el contraste entre pasado y presente. Para representar la crisis previa se recurre a archivo, interrupciones del flujo narrativo, tonos oscuros, escala de grises o tratamientos sepia que tiñen la imagen de un rojo simbólico (Imagen 1). En ellos se yuxtaponen protestas, calles agitadas y escenas de armamento, y son reapropiados por el montaje para sostener la idea de caos y amenaza. En cambio, el presente dictatorial se muestra con mayor definición tonal, donde los colores tienen más saturación y nitidez (imagen 3), y existen claras fuentes lumínicas como el sol naciente tras la cordillera. La diferencia estética cumple una función argumentativa. El pasado se vuelve turbio, confuso y peligroso. El presente se vuelve visible, estable y “limpio”. No es solo una comparación, es una jerarquía moral construida con forma audiovisual.

Ese contraste puede leerse también como una política de la textura. El archivo aparece como imagen “sucia” o “gastada”, y el presente como imagen “restaurada”. La restauración no es inocente. Traduce una idea política: el régimen no solo ordena la sociedad, también “repara” la visibilidad. En otras palabras, el pasado se presenta como opaco y el presente como transparente. La transparencia, aquí, es un efecto de la dirección de fotografía.

Imagen 4. Chile es así



Fotograma: 00:16 min

Dentro de ese marco general, el corpus analizado despliega dos registros que se complementan. El primero es político-doctrinario. Se organiza en torno a alocuciones de los Comandantes en Jefe de las fuerzas armadas y al protagonismo de la Junta. Aquí la cámara alterna entre frontal y cenital, y se aproxima a plano medio o primer plano cuando el discurso requiere autoridad y cercanía (imagen 2). El plano secuencia y la duración de las tomas fijan el gesto monumental del poder. La escena se construye para que la palabra aparezca como proyecto histórico. En términos de composición, el registro doctrinario trabaja con una estética de autoridad. El encuadre frontal estabiliza el cuerpo del

enunciador y lo vuelve “fuente”. El plano medio o primer plano reduce el entorno y concentra atención en rostro, voz y gesto. La toma más larga disminuye la sensación de edición y, por ende, de mediación. Todo comunica control. Incluso cuando la cámara sube o se distancia, lo hace para inscribir al orador en un marco institucional. El espacio, la composición del cuadro y la duración de la toma convierten el discurso en arquitectura.

El film lo formula con una tesis programática: “para el marxismo internacional, doctrina materialista que dice perseguir la felicidad del ser humano, cualquier medio es bueno para conseguir su único fin: esclavizar a los pueblos libres” (*La respuesta de Chile*, 1975, 00:45). Luego sitúa a Chile como caso de infiltración y fractura deliberada: “En Chile, el marxismo buscó otro camino... Por eso se infiltraron en los partidos políticos democráticos. Con sus ideas foráneas, impulsaron la división del pueblo chileno y la siembra del odio entre hermanos” (*La respuesta de Chile*, 1975, 04:10).

En el punto de inflexión, el golpe queda reescrito como comienzo constituyente: “El once de septiembre representa el inicio de la construcción de un nuevo régimen político e institucional para nuestra patria” (*La respuesta de Chile*, 1975, 22:10), y como superación de la democracia liberal, presentada como vulnerable: “la libertad no puede sobrevivir con las fórmulas tradicionales de la democracia liberal” (*La respuesta de Chile*, 1975, 22:10). La salida ofrecida se formula como nueva democracia bajo seguridad nacional: “Hoy nuestra patria se encamina resueltamente hacia la creación de una nueva democracia... una democracia que logre armonizar el respeto a los derechos naturales del ser humano, con el orden público y la seguridad nacional... en una guerra ideológica total entre el marxismo-leninismo y la libertad” (*La respuesta de Chile*, 1975, 22:10).

La fuerza de ese pasaje no se sostiene solo en la proposición. Se sostiene en la puesta en escena del enunciador. El film transforma la doctrina en “declaración de estado del mundo” y usa la composición para presentarla como inevitable. La imagen disciplina la recepción. Si el encuadre es estable, si el montaje no interrumpe, si la voz se impone sin fricción, entonces la tesis suena como diagnóstico, no como propaganda: la forma hace que el contenido parezca obvio.

El segundo registro opera como politización del paisaje. Se desplaza del conflicto hacia la armonía. Cambia el foco hacia trabajadores, juventud, ciencia y naturaleza (Imagen 2). Aumenta el cuidado fotográfico, se vuelve más cohesiva la puesta en escena y la música adquiere un rol central, con orquestación que acompasa un montaje de cortes tranquilos y pocas interrupciones. El mundo rural, el mar, la minería y la ciudad se integran como mosaico de tradición y modernidad. La nación se muestra como paisaje y como gente en vez de pueblo. La sociedad emerge como prolongación de un orden natural, sin actores colectivos, que son reemplazados por una concepción gregaria de lo común que se articulan con la autoridad.

En clave compositiva, este registro funciona como “descanso” y como “prueba”. Descanso porque baja la tensión narrativa del conflicto. Prueba porque reemplaza la discusión por la contemplación. El montaje se vuelve más fluido, la cámara se demora más en los planos y la música guía la emoción

hacia la serenidad y la esperanza. La imagen ya no busca convencer con amenaza, sino con bienestar. La política se disuelve en la atmósfera.

La propia narración instala el tono desde el inicio: “aurora de Chile, de Chile 75. Sus campesinos laboran con amor y espíritu de sacrificio en un clima de paz y de tranquilidad... su compromiso con la naturaleza, la vida y la patria” (*Chile 75. su paisaje y su gente*, 1975, 02:25). La prosperidad se presenta como fruto natural del esfuerzo: “en esta quietud, Chile comienza a recoger los frutos de su compromiso y esfuerzo” (*Chile 75. su paisaje y su gente*, 1975, 04:30). El progreso se codifica como destino colectivo: “este pueblo que cree en su destino busca avanzar... en una feliz conjunción de fe y esperanza, en el renacer de la patria” (*Chile 75. su paisaje y su gente*, 1975, 06:30). Y el cierre explicita la síntesis cristiana del proyecto cultural: “Chile 75, rincón de paz y tranquilidad en el mundo. País joven, en donde renace el espíritu cristiano y solidario... origen y principio de la armonía universal” (*Chile 75. su paisaje y su gente*, 1975, 09:40).

La circulación internacional se deja ver en marcas materiales del propio texto fílmico. Títulos traducidos, locución en inglés, tomas aéreas desde helicóptero y paneos horizontales que privilegian el territorio antes que la política (Imagen 4). La estrategia es presentar Chile como lugar. Un país amable, pacífico y espiritual, con riqueza natural, recursos marítimos, industria minera y ciudades modernas. Aquí la composición del paisaje cumple un rol político de primer orden. Las tomas aéreas y los movimientos de cámara sobre trípode producen una mirada cartográfica. Transforman el territorio en superficie recorrible, estable y bella. La panorámica funciona como promesa de unidad. Donde hay continuidad visual del territorio, hay continuidad moral de la nación. Además, el movimiento de cámara, cuando es suave y sostenido, aporta una sensación de control. El país no aparece como conflicto, aparece como escenario disponible. En ese sentido, el paisaje no despolitiza por ausencia. Despolitiza por sustitución. Sustituye violencia por geografía. Sustituye denuncia por postal.

La fórmula aparece como eslogan de país: “este es Chile, una armoniosa tierra de tradiciones y progresos” (*Chile es así*, 1975, 03:47) y se refuerza con un cierre de identidad exportable: “Este es Chile, un país amable, pacífico y espiritual. Una tierra y una cultura en construcción” (*Chile es así*, 1975, 03:47). El conflicto queda desplazado y se reemplaza por una retórica de progreso y cordialidad. En términos de recepción esperada, estas piezas operan como “tarjeta de presentación” y como contra narrativa frente a denuncias internacionales. No discuten hechos concretos, disputan el marco interpretativo. Donde otros ven represión, el film ofrece paisaje, tradición y normalidad.

Imagen 5. Por siempre libres



Fotograma: 05:26

El punto de máxima condensación simbólica del corpus aparece en *Por siempre libres*, con la ritualización de la “llama de la libertad” que atraviesa como vehículo narrativo. En este sentido, el encendido y traslado de la llama funciona como objeto total. Es ceremonia, monumento y narrativa en un solo gesto. La operación es doble. Por un lado, ancla el golpe a una escena civil que aparece como iniciativa popular y gremial: “esos mismos civiles encienden las antorchas de libertad... en una posta que recuerda el esplendor de la civilización griega” (*Por siempre libres*, 1975, 07:08). Luego transfiere el protagonismo a Pinochet como garante de una libertad sacralizada: “su excelencia... recojan para encender esa gran llama de la libertad que deberá permanecer viva e inextinguible por los siglos, de los siglos” (*Por siempre libres*, 1975, 07:30). Por otro lado, administra el fuera de campo. El palacio bombardeado es presencia ausente. La ruina está ahí, pero la imagen se organiza para no narrar el acto fundacional como violencia, sino como restitución moral.

A nivel de la composición, la llama es un operador perfecto porque ordena la escena. Da un centro visual, permite coreografiar cuerpos, habilita movimientos rituales y justifica música solemne. Es un objeto que atrae la mirada y que reduce ambigüedad, porque encarna el concepto. El concepto deja de ser discutible y se vuelve cosa. La libertad se vuelve visible, portable, procesional. Y, al volverse procesión, la libertad se vuelve disciplina.

Esa restitución se formula como reconstrucción moral y material: “tomamos la decisión de salvar a Chile del caos y la destrucción... asumimos el poder para reconstruir Chile moral y materialmente” (*Por siempre libres*, 1975, 09:20). El cierre intensifica la vigilancia moral como forma de política: “Un pueblo... no puede vivir sin libertad. La libertad no es un don gratuito, hay que conquistarla día tras día, porque a todas horas trabajan los enemigos de ella” (*Por siempre libres*, 1975, 09:50). En esa lógica, la libertad queda definida como esencia nacional y como tarea permanente contra enemigos internos y externos.

Finalmente, el corpus integra el calendario conmemorativo como tecnología de legitimidad. El aniversario del golpe, las fiestas patrias y el “día de las glorias militares” se conectan en una misma línea temporal. La cordillera abre y cierra, la patria se naturaliza, y el soldado se presenta como continuidad histórica desde las batallas fundacionales hasta el 11 de septiembre. Esto se formula sin matices: “son los mismos soldados, son los mismos de Maipú, Chacabuco, Yungay, Corrillos y Miraflores. Son los mismos del 11 de septiembre de 1973” (*165 años de vida independencia*, 1975, 18:45).

La diplomacia regional también entra en cuadro como certificación política, al inscribir la legitimidad en una comunidad anticomunista: “Estamos profundamente unidos... preservar... los valores de libertad... Rechazamos cualquier forma de totalitarismo...” (*165 años de vida independencia*, 1975, 06:20). Y la llama vuelve como bisagra que une patria y golpe: “En este mes de septiembre... encendieron la antorcha de la libertad... rescataron al país... del comunismo destructor de nacionalidades” (*165 años de vida independencia*, 1975, 04:25). Incluso el traslado se narra como procesión solemne: “Ascendiendo lentamente, la columna... reafirma la majestad de este acto” (*165 años de vida independencia*, 1975, 22:15), y como escena de sacrificio y renunciación: “Voluntades dispuestas a los mayores sacrificios y renunciaciones... para mantener intacto... el más preciado tesoro del hombre: la libertad” (*165 años de vida independencia*, 1975, 22:30).

En conjunto, estas películas componen una gramática audiovisual donde naturaleza, tradición, modernización y autoridad se funden para producir una síntesis: la dictadura como restauración del orden orgánico de la nación. Esa síntesis no se afirma solo con palabras, se fabrica con encuadres panorámicos, multitudes civiles, música solemne, montaje invisible y un relato que convierte crisis en épica y poder en destino. La frase no es un simple recurso retórico. Opera como un gesto de anacronismo deliberado que colapsa temporalidades heterogéneas en una sola genealogía épica. Al suprimir diferencias de contexto, actores y fines, el film convierte a las fuerzas armadas en sujeto transhistórico de la nación, portador de una “misión” que atraviesa siglos. En esa operación, el golpe

de Estado no aparece como evento contingente y disputado, sino como capítulo necesario de una historia larga de salvación patria.

Desde el punto de vista estético, esta “historicidad” se fabrica con una gramática recurrente. La monumentalidad natural (cordillera, paisaje, panorámicas) actúa como marco ontológico que antecede y excede a la política. La naturaleza no solo ambienta, garantiza. Cuando el relato se abre o se clausura con la cordillera al son de música solemne, la nación se presenta como entidad estable y prepolítica, y la historia como destino. Ese encuadre prepara la transición hacia los rituales cívico-militares: desfiles, tedeum, actos protocolares, ceremonias de la “llama”. El calendario, en consecuencia, no es un telón de fondo, es el andamiaje narrativo que ordena la lectura del régimen: cada fecha funciona como escena de confirmación, cada acto como evidencia de continuidad, cada liturgia como dispositivo de adhesión.

A esto se suma una regularidad sonora que conviene explicitar. La música solemne y la voz en off no solo acompañan, jerarquizan. La música “eleva” la ceremonia y la vuelve trascendente. La voz en off “traduce” la escena y reduce su polisemia. En el calendario conmemorativo, sonido e imagen trabajan para producir un mismo contenido expresivo: majestad, calma, unanimidad. La nación se escucha como coro y se mira como multitud ordenada. El rito se vuelve prueba sensorial.

En esa misma línea, la diplomacia regional entra en cuadro como certificación política y afectiva. No es un registro “administrativo” de visitas de Estado (Juan María Bordaberry, presidente de la dictadura uruguaya). Es una puesta en escena de reconocimiento entre regímenes afines, y una forma de mostrar que la legitimidad no depende solo de la aceptación interna, sino también de una comunidad internacional selectiva. Por eso el film enfatiza una retórica doctrinaria compatible con la matriz de seguridad nacional: “Estamos profundamente unidos... preservar... los valores de libertad, justicia social e independencia. Rechazamos cualquier forma de totalitarismo...” (*165 años de vida independencia*, 1975, 06:20). En términos de recepción, el gesto es doble; hacia afuera, sugiere normalización y alineamiento, hacia adentro, produce un efecto de “respaldo” y de pertenencia a un bloque moral anticomunista. El mensaje es claro: Chile no está aislado, está alineado.

El calendario también cumple otra función menos evidente: administra la transición entre violencia fundacional y normalidad ritual. La conmemoración del 11 de septiembre se incrusta en septiembre patrio y se recodifica como parte del repertorio de símbolos nacionales, como si el golpe fuese una efeméride más. La llama es el mejor ejemplo de esta sutura, porque permite convertir un evento político traumático en objeto ceremonial repetible. El film lo enuncia explícitamente: “En este mes de septiembre... encendieron la antorcha de la libertad... rescataron al país... del comunismo destructor de nacionalidades” (*165 años de vida independencia*, 1975, 04:25).

La fórmula integra golpe y patria en una sola equivalencia. Y luego, el traslado se narra como procesión solemne y sacrificial: “Ascendiendo lentamente, la columna... reafirma la majestad de este acto” (*165 años de vida independencia*, 1975, 22:15) y “Voluntades dispuestas a los mayores sacrificios y

renunciaciones... para mantener intacto... el más preciado tesoro del hombre: la libertad” (*165 años de vida independiente*, 1975, 22:30). La escena produce una pedagogía política: la libertad exige sacrificio, disciplina, renuncia. En otras palabras, el ritual no solo celebra, forma sujetos.

Imagen 6. 165 años de vida independiente



Fotograma: 18:43 min

Si se mira con más detalle, el calendario no articula solo fechas, articula también instituciones. El tedeum, los desfiles, la escuela, los niños con bailes típicos, la presencia de delegaciones extranjeras, el espacio urbano monumental y el cerro como lugar de ascenso: todo eso compone una coreografía donde Iglesia, fuerzas armadas y nación aparecen como tríada naturalizada. La política queda subsumida en la forma ceremonial y el disenso queda expulsado como exterioridad. Lo que se produce es una comunidad imaginada que no se define por deliberación, sino por unanimidad ritual. En esa clave, los actos conmemorativos funcionan como mecanismo de clausura: sustituyen la pregunta por la legitimidad por la evidencia del rito. Si hay ceremonia, hay nación, si hay multitud, hay consenso, si hay calendario patriótico, hay continuidad histórica.

Esa clausura se apoya en una lógica de centralidad y simetría. La ceremonia tiende a organizarse en un cuadro compuesto equilibradamente. Hay centros claros, horizontes estables, límites ordenados, jerarquías visibles. Esa claridad formal es parte del mensaje. El orden del cuadro anticipa el orden político, además, el ascenso, la procesión, la repetición de gestos y la música sostienen un contenido expresivo específico: solemnidad, majestad, inevitabilidad. No es solo lo que se muestra, es la atmósfera que se impone.

En conjunto, estas películas componen una gramática audiovisual donde naturaleza, tradición, modernización y autoridad se funden para producir una síntesis: la dictadura como restauración del orden “orgánico” de la nación. Pero esa síntesis no es un simple relato lineal, es un régimen de temporalidad que opera por montaje de escalas: del paisaje eterno a la efeméride anual; de la batalla decimonónica al golpe; del rito religioso a la ceremonia civil; del protocolo diplomático a la unidad moral. Dicho de otro modo, el corpus convierte el tiempo político de la excepción en tiempo histórico de la nación. Y lo hace con forma cinematográfica.

4. Conclusiones

La dictadura militar chilena llegó al poder mediante un golpe de Estado y el uso sistemático de la violencia física y simbólica. Dado que careció de un proyecto político predefinido que le otorgara coherencia histórica, la acción militar tendió a reforzar la unidad estratégica del régimen en los planos militar, doctrinario y político. Esto incidió en que, durante los primeros años del régimen, la retórica de la guerra interna, enmarcada en un escenario de Guerra Fría y de confrontación internacional del “mundo libre” contra el “comunismo internacional” estructuró su narrativa.

Lo anterior se expresó en la definición de una estrategia de guerra psicológica que fue construida en coordinación entre el EMDN y la Dirección de Relaciones Humanas de la SEGEJOB, en conjunto con las diversas agencias de comunicación del Estado: DIG, DINACOS y DINEX. Dicha estrategia se sostuvo en lo narrativo en la articulación de dos polos morales en conflicto mutuamente excluyentes, en los que el golpe de Estado es presentado como una respuesta al restablecimiento del orden natural del país, que se vio afectado por la introducción de ideas foránea de una retórica de la confrontación de clases operada por el “marxismo-leninismo”. A juicio de la dictadura, dicha retórica fue la causa de la violencia política, la crisis de la sociedad y, por ende, el motivo por el que la sociedad civil —empresarios, gremios, juventud y mujeres— confrontaron a la Unidad Popular hasta el golpe de Estado.

Sobre esa acción, la dictadura se plegó orgánicamente, dándole una expresión militar al sentimiento anti-Unidad Popular, el que es presentado como una respuesta natural, que restablece el orden natural, la armonía y el equilibrio del país. Esta narrativa desarrollada por la dictadura como estrategia de guerra psicológica se expresó en los guiones y puesta en escena de los seis filmes que se analizaron. En ellos prevaleció una estética que politizó el paisaje, que nos presenta un territorio exuberante, un

mundo de tradiciones y progresos afectados por el caos y el desgobierno de la Unidad Popular. Orden que es restablecido por la acción “libertadora” de la Junta Militar, que expresa un reservorio moral de libertad, progreso y justicia social.

El carácter anticomunista de la estrategia de guerra psicológica ideada le imprime un perfil bélico a la narrativa que va evolucionando desde filmes centrados en explicitar el conflicto, como se aprecia en *¡Chile! 11 de septiembre de 1974: dicotómica* (1974) y en *La respuesta de Chile* (1975); al desarrollo de una narrativa afirmativa de la dictadura que posiciona al conflicto, la Unidad Popular y al marxismo como un fuera de campo. En este segundo momento de llegada de una estética que politizó el paisaje, omite las imágenes de la Unidad Popular y la puesta en escena tiene un mayor desarrollo del lenguaje cinematográfico –sobre todo en *Chile 75. Su paisaje y su gente* (1975)–.

Es importante subrayar que esta estrategia de desaparición simbólica se despliega en paralelo a la consolidación de la desaparición forzada como práctica y política sistemática de la dictadura militar entre mediados de 1975 y 1977. En ese marco, la guerra psicológica transita desde una retórica de guerra abiertamente furibunda y anticomunista hacia una estrategia que desplaza al marxismo fuera del campo de representación. El marxismo sigue operando en la narrativa oficial como causa del mal y del daño que la Junta Militar dice venir a corregir, pero es borrado de la puesta en escena. Este desplazamiento discursivo ocurre, además, de manera simultánea al avance de la política de desaparición forzada dirigida contra militantes de izquierda, identificados por la dictadura como agentes del «comunismo internacional».

La estrategia de la desaparición se adoptó, por tanto, también en la propaganda cinematográfica, siendo el audiovisual una herramienta potente para el desarrollo de la política represiva de la dictadura militar apoyada por civiles. En un arma cuyo fin militar fue la conquista de la mente y los corazones de la población civil.

Fichas filmicas

Título	<i>¡Chile! 11 de septiembre de 1974</i>
Año	1974
Duración	12:56 min.
Producción	Chile Films
Dirección	Desconocido
Guion	Desconocido
Fotografía	Desconocido
Sonido	Desconocido
Musicalización	Desconocido

Título	<i>La respuesta de Chile</i>
Año	1975
Duración	29:57min.
Producción	DIG
Dirección	Jorge Morgado J
Guion	Desconocido
Fotografía	Desconocido
Sonido	Desconocido
Musicalización	Desconocido

Título	<i>Chile 75. su paisaje y su gente</i>
Año	1975
Duración	11:15 min.
Producción	DINACOS – Chile Films
Dirección	Moisés Aracena
Guion	Sergio Rey y Moisés Aracena
Fotografía	Andrés Martorell
Sonido	Sergio Rey Mendoza
Musicalización	Orquesta Sinfónica de Chile

Título	<i>Chile es así</i>
Año	1975
Duración	14:33 min.
Producción	DINEX
Dirección	DINEX
Guion	Desconocido
Fotografía	Desconocido
Sonido	Desconocido
Musicalización	Desconocido

Título	<i>Por siempre libres</i>
Año	1975
Duración	10:00 min.
Producción	DIG
Dirección	Jorge Morgado
Guion	Alexis (alías Álvaro Puga)
Fotografía	Desconocido
Sonido	Desconocido
Musicalización	Desconocido

Título	<i>165 años de vida independencia</i>
Año	1975
Duración	25 min.
Producción	DIG
Dirección	Jorge Morgado
Guion	Álvaro Villamandos
Fotografía	Departamento de Cine y TV de la DIG
Sonido	Desconocido
Musicalización	Ariel Arancibia

Bibliografía

- Águila, Gabriela, Garaño, Santiago, y Sctatizza, Pablo (coords.) 2016. *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina. Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- _____. 2020. *La represión como política de Estado. Estudios sobre la violencia estatal en el siglo XX*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Alegría, Luis. 2023. *Terror, consenso y monumento. Políticas de Patrimonio Cultural en las dictaduras de Chile y Uruguay (1973-1989)*. Concepción: Escaparate Ediciones.
- Arriagada, Genaro. 1998. *Por la razón o la fuerza. Chile bajo Pinochet*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Carreño, Sebastián. 2023. *Desterrar los silencios y el olvido. Dictadura y terrorismo de Estado en la Provincia de Llanquihue*. Santiago: Ariadna Ediciones.
- Casals, Marcelo. 2024. "La historiografía sobre la revolución y la contrarrevolución chilena a 50 años del golpe de Estado. Balance general y deudas pendientes". *Nuevos Mundos, Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/12ho6>
- _____. 2023a. *Contrarrevolución, colaboracionismo y protesta. La clase media chilena y la dictadura militar*. Santiago: Fondo de Cultura Económica
- _____. 2023b. "«Ya es tiempo, ¿no?»". Trayectorias, deudas y futuros posibles de la historia y la historiografía de la dictadura militar chilena". *Historia y problemas del siglo XX*, 17 (1): 107-123. <https://doi.org/10.54344/contemporanea.v17i1.1998>
- Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle. 1986. *Políticas culturales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: Ceneqa.
- Constable, Pamela & Valenzuela, Arturo. 2013. *Una nación de enemigos. Chile bajo Pinochet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Córdova, Jaime. 2003. *El cine documental chileno: a 24 cuadros por segundo*. Santiago: Universidad del Mar.
- D'Abntonio, Débora (coord.). 2017. *Violencia, espionaje y represión estatal. Seis estudios de casos sobre el pasado reciente argentino*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Donoso, Karen. 2019. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Errázuriz, Luis. 2006. "Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)". *Aisthesis*, 40: 62-78. <https://doi.org/10.7764/ais.40.62-78>
- _____. 2009. "Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Research Review*, 44 (2): 136-157. <https://www.jstor.org/stable/40783610>
- Errázuriz, Luis Hernán y Leiva, Gonzalo. 2013. *El golpe Estético. Dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros.
- Fox, Jo. 2007. *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany*. Oxford-New York: Berg.
- Frade, Fernando. 1992. *La Guerra Psicológica*. Buenos Aires: Editorial Pleamar.
- Gárate, Manuel. 2012. *La Revolución Capitalista en Chile (1973-2003)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gutiérrez, Cristian. 2018. *La contrasubversión como política. La doctrina de guerra revolucionaria francesa y su impacto en las FF. AA. de Chile y Argentina*. Santiago: Lom Ediciones.
- Guida, Alessandro. 2025. *A la conquista de mentes y corazones. Propaganda, guerra psicológica y políticas culturales en Chile (1973-1975)*. Santiago: Ariadna Ediciones. <https://doi.org/10.26448/ae9789566276647.144>
- Hoffmann, Hilmar. 1995. *The Triumph of Propaganda. Film and National Socialism, 1933-1945*. Providence-Oxford: Bergham Books.
- Horta, Luis. 2016. *Producción y política cinematográfica de la dictadura chilena: dispositivos estéticos y mecanismos de representación*. Tesis para optar al grado de máster en artes, con mención en teoría e historia del arte. Santiago: Universidad de Chile.
- _____. 2013. "Nacionalismo e imagen. La producción cinematográfica de la Junta Militar chilena 1973-1980". *Actas de la IX Biental Iberoamericana de Comunicación*, Santiago de Chile, 382-390.
- Huneus, Carlos. 2016. *El régimen de Pinochet*. Santiago: Taurus.
- Iturriaga, Jorge. 2022. "La censura cinematográfica durante la dictadura militar en Chile. Un estudio cuantitativo del Consejo de Calificación Cinematográfica". *Estudios Ibero-Americanos*, 48 (1): 1-18. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2022.1.41777>
- Iturriaga, Jorge y Donoso, Karen. 2020. "La censura cinematográfica en el primer año de la dictadura. Chile, 1974. Restauración, refundación y legitimación". *Universum*, 36 (2): 581-600. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200581>
- Jara, Isabel. 2011. "Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial". *Aisthesis*, 50, 230-252.
- Lerne, Daniel. 1971. *Psychological warfare against Nazi Germany. The Sykewar Campaign, D-Day to V-Day*. Cambridge: An mit Press Classic. [1949].
- Lillo, Daniel y Zúñiga, Joaquín. 2023. "El cine según Pinochet. Las películas del régimen". *Revista Anfibia*. Última modificación: 16 de agosto de 2023. <https://www.revistaanfibia.cl/el-cine-segun-pinochet/>
- Linebarger, Paul. 1948. *Psychological Warfare*. Washington: Infantry Journal Press.
- Monaco, James. 2000. *How to read a film. The world of movies, media and multimedia*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Mouesca, Jaqueline. 2005. *El documental chileno*. Santiago: Lom Ediciones.

- Olea, Fernando. 1962. Guerra psicológica, Memorial del Ejército, 309.
- Peña, Juan Cristóbal. 2023. "Un funcionario en el infierno. Un perfil de Álvaro Puga Cappa". *Revista Anfibia*. Última modificación 16 de agosto de 2023
- Policzer, Pablo. 2017. *Los modelos del horror. Represión e información en Chile bajo la Dictadura Militar*. Santiago: Lom Ediciones.
- Robin, Marie Monique. 2014. *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*. La Plata: de la campana.
- Risler, Julia. 2018. *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rist, Peter. 2014. *Historical dictionary of South American Cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Rose, Guillian. 2016. *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: CENDEAC.
- Santoni, Alessandro; Ross, César y Sánchez, Sebastián. 2024. "La paradoja de la violencia en la política exterior del régimen militar chileno: entre aislamiento y "resistencia activa"". *Historia* 396, 14 (1): 361-392. <https://historia396.cl/index.php/historia396/article/view/779>
- Schenquer, Laura (Comp.). 2023. *Terror y Consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de La Plata.
- Seguel, Pablo. 2025. Historia pública del «Nunca más» en Chile, 1990-2025. Foco y fuera de campo de los derechos humanos. Santiago: Historiográfica.
- _____. 2022. *Soldados de la represión. Anticomunismo, seguridad nacional y contrasubversión en las fuerzas armadas chilenas, 1970-1975*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- _____. 2020. "La Organización de la Represión y la inteligencia en la dictadura militar chilena. Del copamiento militar del territorio al surgimiento de la Dirección de Inteligencia Nacional: Región Metropolitana, 1973-1977". *Izquierdas*, 49: 767-79. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-50492020000100241>
- Steinmetz, Jean Douglas. 2017. *Beyond Free speech and propaganda. The Political Development of Holliwood, 1907-1927*. Maryland: Lexington Books.
- Timmerman, Freddy. 2015. *El Gran Terror. Miedo, emoción y discurso. Chile, 1973-1980*. Santiago: Ediciones Copygraph.
- Torres, Samuel. 2022. "O exilio chileno pelas lentes do cinema (1973-1983)". *Temporalidades- Revista de História*, 37 (14): 158-180. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/37717>
- Valdivia, Verónica. 2018. "Gritos, susurros y silencios dictatoriales. La historiografía chilena y la dictadura pinochetista". *Tempo e argumento*, 10 (23): 167-203. <https://doi.org/10.5965/2175180310232018167>
- Vega, Alicia. 1978. *Revisión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua-CENECA.
- Virilio, Paul. 2009. *War and Cinema. The logistic of Perception*. London-New York: Verso.