

Acto de chacarillas: monomito y repertorio performativo de la dictadura

Act of chacarillas: monomyth and politic repertoire of dictatorship

Mg. Andrea Franco Marín¹

afranco@uc.cl

Resumen

El presente artículo propone analizar el Acto de Chacarillas -ritual cívico militar de gran repercusión durante la dictadura chilena- desde una perspectiva performativa, ahondando en aspectos relativos a la realización escénica del acto además de la narrativa que el mismo propone. El principal objetivo de este análisis será establecer qué elementos resultan centrales en el repertorio performativo de la dictadura desplegado en Chacarillas, y cómo estos favorecieron no solo la difusión del ideario fascista, sino también el ocultamiento de las atrocidades del régimen y el vaciamiento de sentido de diversos símbolos.

Se establecerán las semejanzas entre la estructura narrativa del Acto de Chacarillas con el *monomito* (Campbell, 1995), y sus componentes performativos serán analizados a partir del concepto de *escenificación* (Taylor, 2015). Se analizarán gestualidades corporales, escenarios, sonoridades, además de la puesta en escena televisiva del acto, cuyos mecanismos de montaje y edición estuvieron al servicio de la performance política entendida como espectáculo de masas, generando continuidades entre Chacarillas y otro hito televisivo de la época: El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Estos elementos, escasamente estudiados, aportan nuevas miradas respecto de la estética que la dictadura intentó imponer a través de actos masivos y televisivos, además de sus implicancias simbólicas y políticas.

Palabras clave: Acto de Chacarillas; Festival de Viña; Performance política; escenificación; Monomito.

Abstract

This article aims to examine the *Act of Chacarillas*, a military-civic ceremony which had profound repercussions during Pinochet's dictatorship, both from a scenic and narrative perspective. The main objective of this analysis will be to identify the main elements of the dictatorship's performative repertoire deployed in Chacarillas, as well as the ways in which they favored not only the dissemination of a fascist ideology, but also the conceal-

¹ Dramaturga, directora, guionista y docente. Magister en Artes (UC) y Máster en Realización Audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Artes mención Estudios y Prácticas Teatrales (UC) además de desempeñarse como docente en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

ment of the atrocities carried out during the regime, and thus the loss of meaning of various cultural and religious symbols.

By displaying the similarities between the Chacarillas Act and the monomyth's (Campbell, 1995) narrative structures, these performative components will be analyzed based on the concept of staging (Taylor, 2015). Therefore, body gestures, scenarios, sounds will be analyzed, in addition to the backdrop of a TV production which editing mechanisms were at the service of this political performance, understood as a mass spectacle. There are clear links between the massification of the Chacarillas act and another contemporary television milestone: the Viña del Mar International Song Festival. These elements, previously barely studied, provide us with new perspectives on the aesthetics that the dictatorship tried to impose through mass-media events, in addition to its symbolic and political implications.

Keywords: Act of Chacarillas; Festival de Viña; performance policy; staging; monomito.

Recibido: 20/10/2023. Aceptado: 21/11/2023

Chacarillas, un acto masivo para fidelizar a la juventud

El Acto de Chacarillas fue uno de los mayores actos masivos de adhesión al régimen realizado durante la dictadura cívico-militar. Fue ideado por Jaime Guzmán quien, consciente del ambiente de tensión que se vivía en el país durante los primeros meses de 1977 debido a las altas cifras de desempleo que “bordeaban el 17%, muchísimo más que el 4,6% que registró el último año del gobierno de Salvador Allende (Reyes y Arroyo, 2019, p. 85), los “innumerables Recursos de Amparo alojados en la Vicaría de la Solidaridad que consignaban torturas sistemáticas y desapariciones” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 71) y las tensiones entre la Junta Militar y la derecha tradicional que ya “comenzaba a visualizar una salida de los militares para que el nuevo orden económico y político se consumara” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 71), creyó necesario desviar la atención de la ciudadanía de este complejo escenario político y económico. Guzmán, para quien la perpetuación del régimen resultaba vital en la implementación de las políticas económicas de los Chicago Boys que no tenían el respaldo de la derecha tradicional pero sí de Pinochet, ideó una manera de generar un impacto en la ciudadanía que le permitiría no solo desviar la atención sino, sobre todo, otorgarle al régimen una identidad simbólica y estética que hasta el momento no tenía. Su propuesta fue la realización de “un acto simbólico, fuerte y mediático para conmemorar un nuevo Día de la Juventud” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 73). La juventud era un sector de gran importancia para Guzmán. El líder gremialista estaba convencido de que la adhesión juvenil al régimen sería lo que permitiría no solo la consolidación sino, sobre todo, la continuidad de su ideario político y sus propuestas económicas neoliberales a largo plazo. Él fue el artífice de las políticas juveniles implementadas durante la dictadura (que incluyeron la creación de la Secretaría Nacional de la Juventud y otras medidas que detallaremos más adelante) y logró convencer a Pinochet de realizar este acto masivo. Guzmán encargó al publicista Germán Becker (asesor del régimen y artífice de las grandes fiestas que acompañaban los grandes clásicos universitarios de fútbol durante los años 50 y 60) junto al arquitecto Vittorio Di Girolamo el desarrollo escénico del acto. Este consistió en una ceremonia conmemorativa, en la cual se recordó a los 77 héroes caídos en la Batalla de la Concepción -uno de los hitos de la Guerra del Pacífico- durante la cual 77 jóvenes, la mayoría de ellos menores de edad, murieron como mártires al ser atacados al interior de una iglesia por una turba de montoneros peruanos y bolivianos. Esta efeméride, que ya había sido adoptada por el régimen en actos anteriores por ser un referente de la valentía y honor de los jóvenes chilenos, sirvió de excusa para que, durante el acto de Chacarillas, se conmemorara la fecha condecorando a 77 jóvenes chilenos destacados en diversos ámbitos del quehacer nacional –deportistas, dirigentes juveniles, animadores de tv, etc.- cada uno de los cuales representaba a uno de los héroes de La Concepción. Esta ceremonia de conmemoración histórica y a la vez premiación de jóvenes figuras públicas, fue realizada en el Cerro Chacarillas, junto al cerro San Cristóbal (donde hoy se encuentra la piscina Antilén). Allí, se congregaron los 77 jóvenes elegidos para ser condecorados, acompañados de un millar de jóvenes que llegaron ese 9 de julio de 1977 desde distintos lugares del país para acompañarlos, juntándose desde temprano en distintos puntos de la ciudad para realizar una caminata hacia la cumbre, en condiciones climáticas adversas (pleno invierno en Santiago), para luego realizar una vigilia, asistir a una misa en conmemoración de los jóvenes héroes de La Concepción, y esperar juntos la llegada de Pinochet quien, luego de condecorar a los jóvenes elegidos, pronunció un discurso, redactado por Guzmán, en el que se trazaba la hoja de ruta para los próximos años de la dictadura. La ceremonia fue televisada y, posteriormente, en distintas regiones del país, se realizaron “Chacarillas regionales” siguiendo el mismo modelo: Caminata hacia la cumbre de un cerro, vigilia, misa en conmemoración a los héroes, condecoración de elegidos, discurso de algún líder político, y un calculado despliegue de símbolos fascistas.

Mito y performance

En términos de análisis, el Acto de Chacarillas ha sido estudiado en tanto ritual político de la dictadura con características de religión secular (González, 2020), o bien como acto con características de puesta en escena (Errázuriz y Leiva, 2012), en el que la apropiación y resignificación de signos genera una mitología propia. Estas visiones, si bien aportan conceptualizaciones y sobre todo consideraciones respecto de las implicancias políticas de dicho acto, además de su manifiesta filiación con eventos masivos realizados por el fascismo internacional -especialmente en la España franquista- no ahondan en los aspectos performativos, mediáticos y estéticos presentes en el acto ni en su transmisión televisiva. Estos aspectos, que generan un repertorio performativo de la dictadura reconocible hasta el día de hoy, iluminan una zona opaca y ambigua en la semántica de dichas performances: las tensiones entre una simbología que aspira a sacralizar el evento, sus participantes y el rol de estos en la nueva patria y -al mismo tiempo- el vaciamiento de significado de dichos símbolos. La mediatización jugó un rol fundamental en esta tensión en un país en el que, a pesar de los altos niveles de pobreza, el principal medio de comunicación y entretenimiento era la televisión, la cual se encontraba controlada por los agentes de la dictadura.

Para adentrarnos en estas tensiones, consideraremos el Acto de Chacarillas en su carácter de performance, entendida esta como “práctica corporalizada y episteme” capaz de “preservar el sentido de la identidad comunal y la memoria” generando un repertorio que permite “rastrear tradiciones e influencias” (Taylor, 2015, p. 52-56). Nos parece de vital importancia reconocer los elementos principales del repertorio performativo de la dictadura en tanto portador de un discurso político contenido no únicamente en elementos verbales, sino también corporalizados, los cuales tienen un alcance y significación simbólica que tiende a quedar de lado en análisis historiográficos. Al mismo tiempo, nos parece pertinente relevar que los actos performativos de carácter masivo y mediático no solo tienen connotaciones conmemorativas o rituales, sino que, muchas veces, también pueden contribuir al “mantenimiento de un orden represivo” (Taylor, 2015, p. 59).

Dentro de esta perspectiva performativa, analizaremos el Acto de Chacarillas desde los conceptos de *monomito* (Campbell, 1995) y *escenificación* (Taylor, 2015), considerando tanto la versión en vivo como el registro audiovisual del acto, a partir de registros fotográficos y de video disponibles. Posteriormente, se ahondará en los aspectos mediáticos de dicha performance y sus tensiones y continuidades con otro hito televisivo de la época utilizado como plataforma política: El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.

Chacarillas, el viaje del héroe

La necesidad de elaboración de un mito propio de la dictadura como mecanismo de perpetuación del régimen y como herramienta de fidelización -especialmente juvenil- al ideario fascista chileno, es una tesis ampliamente desarrollada. Yanko González en su libro “Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet” (2020) se basa en el concepto de *religión secular* para definir lo que el arquitecto y artista Vittorio Di Girolamo, secundado por el publicista Germán Becker, intentaron hacer al crear la dramaturgia escénica del Acto de Chacarillas. Di Girolamo describe sus intenciones de la siguiente manera:

Se suele celebrar el pasado mediante una ceremonia o fiesta en la cual participan una inmensa mayoría como espectadores, y una ínfima minoría como actores. Ese tipo de celebraciones producen en todos los asistentes emociones muy fuertes, pero transitorias, que no tienen el poder de inducir a una acción posterior. Hay otra manera de celebrar las acciones humanas sublimes (por ejemplo, el Combate de la Concepción): ¿Cuál es esa manera? La liturgia, en la cual todos los presentes son protagonistas (como se citó en González, 2020, p. 248).

La necesidad de un mito ligado a los valores de la juventud es algo que ideólogos del régimen, como Jaime Guzmán, tenían en mente desde el inicio de la dictadura. Fue Guzmán quien aconsejó a Pinochet enfocarse en la fidelización de la juventud al régimen, visualizando en ello la mejor oportunidad de perpetuar su ideario, tal como lo registra González:

Chacarillas será preparado de manera minuciosa por la SNJ (Secretaría Nacional de la Juventud) y el FJUN (Frente Juvenil de Unidad Nacional), sustentado en el citado memorándum que enviara Jaime Guzmán a la Junta de Gobierno en orden de generar una “adhesión mística”, “militante y combativa” entre los jóvenes, valiéndose de un “inteligente apoyo propagandístico” (González, 2020, p. 238).

Fue Guzmán quien defendió la idea de mantener a la juventud cautiva con actividades deportivas, artísticas y de formación profesional, además de eventos masivos de gran impacto mediático, como Chacarillas. Estos fueron parte de una política de estado que no solo destinó esfuerzos, sino sobre todo recursos -a través de la creación de la SNJ y el FJUN- para fidelizar a los jóvenes. De ahí la importancia de un relato en el que fueran ellos, “la savia más limpia de las nuevas generaciones” (González, 2020, p. 239), los protagonistas.

La utilidad del relato mítico con fines políticos y propagandísticos ha sido ampliamente estudiada. Roland Barthes redefinió y a la vez simplificó esta relación al decir que “el mito es un habla... no se define por el objeto de su mensaje, sino por la forma en que se lo profiere... (y) puede estar formado por escritura o representaciones” (Barthes, 2010, p. 199-200). La propuesta de Barthes reafirma la importancia no solo del relato mítico, sino también de su performance. En ese sentido, se alinea con la propuesta de Taylor quien, al proponer la performance como un sistema de “aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber” (Taylor, 2015, p. 51) a través de las nociones de archivo y repertorio, reconoce en el mito una “conciencia” propia de la oralidad, a través de la cual se transmite conocimiento corporalizado: “gestos y hábitos, habilidades transmitidas a través de tradiciones no orales, autoconocimiento inherente al cuerpo, reflejos no estudiados, y recuerdos arraigados...” (Taylor, 2015, p. 58-59). En ese sentido el mito excede lo verbal y es capaz de aportar otro tipo de elementos discursivos que, en el caso del Acto de Chacarillas, resultan de gran trascendencia.

La dictadura de Pinochet buscó crear ese relato performativo de carácter mítico, y lo encontró acudiendo a la mayor gesta militar de la historia de Chile: La Guerra del Pacífico. Pinochet, gran admirador y estudioso de las estrategias bélicas llevadas adelante por el ejército chileno en aquel conflicto (llegó a publicar un libro analizando estrategias de combate utilizadas en la Batalla de Tarapacá) avaló la idea de Di Girolamo de tomar la Batalla de La Concepción como fondo mítico del Acto de Chacarillas. El relato de aquel suceso histórico se configura en torno al sacrificio de 77 jóvenes que, frente al desigual ataque enemigo,

deciden combatir hasta la muerte, transformándose en mártires, y con la figura central del soldado Luis Cruz Martínez -muerto en combate a los 15 años- como símbolo de las cualidades de una juventud chilena llamada a refundar el país.

Este relato fue integrado al acto de Chacarillas: “éramos cada uno de nosotros un héroe de La Concepción” detalla uno de los participantes del acto (González, 2020, p. 252). Di Girolamo, propuso que debían elegirse entre los jóvenes más destacados del país a aquellos 77 que mejor representaran a cada uno de los héroes caídos en combate. Pero esta base histórica no es el único componente estructural del acto. Di Girolamo mezcló la gesta histórica sacrificial con símbolos cristianos (el fuego, la vigilia, el vía crucis, la liturgia) y con íconos del fascismo internacional (la bandera, la montaña, la juventud viril) para crear un acto performático de características monumentales: más de un millar de asistentes, en un espacio físico imponente, en un evento de larga duración y transmitido por los medios de comunicación. Di Girolamo no estaba pensando únicamente en un rito secular. Él proyectó un espectáculo que tuviera el poder de captar la atención de un público masivo y al mismo tiempo de impactarlo y modificarlo. Dada esta intencionalidad de espectáculo masivo de tintes rituales, nos parece pertinente utilizar la estructura del *monomito* (Campbell, 1995) como matriz de análisis narrativo. Esta nos permitirá situar el acto de Chacarillas no únicamente en el horizonte del relato mítico sino, particularmente, en el horizonte de producciones culturales de impacto masivo.

Tomando como referencia los ritos de pasaje y las narraciones cosmogónicas de distintas culturas, el mitógrafo y arqueólogo Joseph Campbell, a partir de los elementos comunes en todas ellas, desarrolló una estructura que denominó *monomito* (Campbell, 1995). Esta estructura arquetípica se encuentra presente en los grandes relatos de distintas culturas como La Biblia, La Torá, El Corán, y grandes obras de la literatura que replican este mito único una y otra vez. Su estructura consiste en un viaje por etapas en el que un héroe, siempre varón, deja su mundo ordinario para atravesar el umbral y enfrentarse con el peligro, los demonios, el mal. Tras salir victorioso vuelve a su mundo ordinario, pero transformado.

El *monomito* surgió como matriz de análisis de relatos míticos y terminó transformándose en el viaje del héroe (Vogler, 2002), estructura en la cual se basan exitosas películas de la cultura de masas como *La Guerra de las Galaxias* y sagas como *Harry Potter* o *El señor de los anillos*. Chacarillas, el viaje del héroe de la dictadura, asume esta misma estructura de doce etapas que, adornada con los principales símbolos del fascismo europeo adaptados a la idiosincrasia militar chilena (la figura del héroe patrio, la bandera, el fuego purificador) mezclados con símbolos religiosos propios del catolicismo (la vigilia, la montaña sagrada, el vía crucis, el sacrificio) conforma un viaje heroico de carácter iniciático, haciendo de este un espectáculo con códigos reconocibles para la cultura de masas. A continuación, se establece un correlato entre esta estructura arquetípica y el Acto de Chacarillas:

Etapa	Descripción de cada etapa según Vogler	Correspondencia con el Acto de Chacarillas
1. La llamada a la aventura	Dentro de lo cotidiano, un llamado a lo extraordinario.	El 7 de julio de 1977 se publica en la prensa nacional “un llamado a todos los jóvenes del país para que participen en el acto masivo en homenaje a los Héroes de La Concepción” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 79) El llamado genera gran expectativa.
2. Duda, negativa	Momento en que el miedo y las dudas paralizan al héroe, quien finalmente debe tomar acción y aceptar la llamada.	Jóvenes de lugares distantes del país deben atravesar grandes distancias para poder participar en el acto.
3. Ayuda sobrenatural / encuentro con el mentor	Un guía o instructor iniciará al héroe en el nuevo mundo, ofreciéndole amuletos y herramientas de protección.	Se da a conocer por la prensa el nombre de los jóvenes elegidos por el régimen para ser premiados durante la ceremonia. Cada uno de ellos representará a uno de los 77 héroes caídos en la Batalla de La Concepción.
4. Cruzando el primer umbral	El héroe se aventura en terreno desconocido y peligroso.	9 de julio de 1977. Comienza la performance. Los 77 elegidos, acompañados de un millar de jóvenes provenientes de todo el país, comienzan la caminata de ascensión al Cerro Chacarillas portando antorchas, en medio de la lluvia y el frío.
5. En el vientre de la ballena / Pruebas y primeros fracasos	Representa la separación final del yo y del mundo conocido previamente. El héroe se muestra dispuesto a la transformación.	Los 77 elegidos y la multitud de jóvenes que los acompaña llegan a la cumbre de Chacarillas con el barro hasta las rodillas. Cantos solemnes. Aguardan la llegada de Pinochet. Comienza la vigilia.
6. Pruebas, aliados y enemigos	Tareas que el héroe debe superar, descubre poderes y peligros.	Horas de espera con las antorchas en la intemperie. Se iza la bandera.
7. Encuentro con la diosa	El héroe descubre la entrega incondicional.	Misa en la que se reconoce a los jóvenes como cristianos y patriotas
8. La consagración	El héroe es iniciado ante quien ostenta el mayor poder en su vida, es el momento culminante de su preparación.	Llega Pinochet con salvas de artillería y toque del clarín. Ascende. Atraviesa el bosque de antorchas de los 77 jóvenes-héroes. Pinochet saluda a cada uno, mientras la banda militar toca “Libre” de Nino Bravo. Luego, entonan el Himno Nacional.

9. La apoteosis	Metamorfosis o transformación definitiva que eleva al héroe a un plano superior	Pinochet firma decreto para crear el “Día Nacional de la Juventud” y “Premio Luis Cruz Martínez al estudiante más destacado de Chile”, entonan “Adiós al séptimo de línea”
10. El don final	Logro del objetivo de la misión, clímax, todos los pasos previos sirvieron para conseguir este objetivo.	Discurso de Pinochet sobre la nueva institucionalidad que regirá en Chile a partir de ahora (Anuncio de una nueva Constitución)
11. Emprender el camino de regreso	Vuelve a su hogar para compartir la sabiduría adquirida con el mundo.	Algunos de los jóvenes que fueron premiados durante la ceremonia son entrevistados por los medios de comunicación. Dan testimonio de su experiencia con solemnidad y agradecimiento.
12. Libertad para vivir	El equilibrio y conocimientos adquiridos llevan al héroe a liberarse del temor de la muerte.	Varios de los jóvenes premiados en el Acto de Chacarillas se transforman en líderes políticos de la derecha cuya influencia y participación en la política nacional se mantiene hasta el día de hoy.

Cuadro 1: La estructura del monomito aplicada al Acto de Chacarillas

La estructura del Acto de Chacarillas coincide casi en su totalidad con la del monomito, dando cuenta por un lado de su aspiración a constituirse en relato mítico y, por otro, de sus posibilidades de eficacia para la cultura de masas. Este fondo mítico sin duda favoreció la penetración de los símbolos y discursos asociados a este acto y, si bien lo discursivo-textual (referencia histórica a la Batalla de La Concepción) es de vital importancia, son los aspectos no verbales de la performance aquellos que constituyen el repertorio fascista, entendiendo la noción de repertorio a partir de la propuesta de Taylor:

El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible... (el repertorio) requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión (Taylor, 2015, p. 56).

Cerro, lluvia, barro hasta las rodillas: La escena de Chacarillas

Adentrarnos en el análisis del repertorio performativo de la dictadura implica, en primer término, detenernos en aspectos corporales y sensoriales. Para estos efectos, resulta útil la propuesta de Taylor que establece la *escenificación* como categoría metodológica para abordar el análisis de actos performativos:

Al desplazar el enfoque de la escritura a la cultura corporalizada, de lo discursivo a lo performático, necesitamos desplazar nuestras metodologías. En lugar de enfocarnos en patrones de expresión cultural en términos de textos y narrativas, tendríamos que pensar en estos como escenarios (Taylor, 2015, p. 52).

Para Taylor el escenario trae implícitas determinadas posibilidades de acción, interacciones, situaciones, además de portar la memoria del “peso de repeticiones acumulativas. El escenario hace visible, aunque de nuevo, lo que ya estaba ahí: los fantasmas, las imágenes, los estereotipos... el escenario precede al guion y permite muchos finales posibles” (Taylor, 2015, p. 66).

Desde esta perspectiva, la elección del escenario para el Acto de Chacarillas contiene en sí una carga, una significación determinada. Di Girolamo estaba consciente de esto, a tal punto que fue él quien propuso la realización del acto en la cumbre de un cerro:

Mira, le dije (a Jaime Guzmán), se hace un acto, no un acto en la universidad o dentro de una sala, un acto que celebre el heroísmo chileno, donde tienen que verlo todos, hombres, mujeres, ancianos, comunistas, no comunistas. Todos. Porque aquí lo que se celebra es la bandera chilena que no fue bajada del mástil. Quedó impactado. ¡Que se vea! ¡Que se vea dónde?, me dijo “¿En una plaza?” ¡Ma¿qué plaza! Aquí hay cerros en Santiago. ¡Ay cerros, pues! (como se citó en González, 2020, p. 238).

A la selección del escenario se suman las condiciones climáticas: Santiago en pleno invierno, con frío y lluvia. Subir el cerro en condiciones climáticas adversas era parte del plan, parte de la performance. Implicaba la modificación del cuerpo de los participantes. Cuerpos que debían adaptarse a estas condiciones adversas. El ascenso a la montaña -símbolo de lo místico en variadas tradiciones religiosas, incluida la católica- en medio de la tormenta, el frío y el barro, obligaba a esos cuerpos a someterse a una situación de martirio para acceder a lo elevado, a lo espiritual. Susan Sontag (2007) detalla cómo esta idea de la ascensión de la montaña fue parte importante de una simbología proto nazi y proto fascista en películas alemanas previas a la ascensión de Hitler (p.83). Di Girolamo, admirador de los ritos y símbolos del fascismo europeo, utiliza el mismo recurso buscando poner a prueba a los jóvenes, la pureza de su compromiso y también su fuerza física que será recompensada al llegar a la cumbre con la presencia de Pinochet.

Pero hay otro aspecto interesante respecto al concepto de escenario que Taylor releva en su propuesta, el cual dice relación con aquello que el escenario oculta, invisibiliza:

El escenario estructura nuestro entendimiento, y también acosa nuestro presente, una suerte de obsesión que resucita y reactiva viejos dramas... La estructura genera oclusiones; al situar nuestra perspectiva promueve ciertas miradas, mientras que ayuda a desaparecer otras... Esta ceguera parcial es lo que anteriormente he llamado *percepticidio*” (Taylor, 2015, p. 67)

En ese sentido, la selección del cerro como escenario de una performance monumental resulta pavorosa en términos de lo que invisibiliza, de lo que oculta, del *percepticidio* que genera. Al encumbrarse hacia lo alto, Chacarillas anula lo que está en las profundi-

dades: tortura en oscuras dependencias subterráneas, cadáveres sin identificar enterrados ilegalmente en fosas comunes, cuerpos lanzados con rieles al mar perdidos en las profundidades del océano para siempre. El cerro como símbolo de anulación y ocultamiento de los horrores de la dictadura.

Gamulanes, medallas y guantes de cuero: El cuerpo de Chacarillas

Los cuerpos de Chacarillas son otro aspecto relevante de analizar dentro de la performance, más aún en un contexto en el que “el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo había buscado traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano” (Richard, 2007, p. 18). El cuerpo de Chacarillas nuevamente opera desde la idea de *percepticidio*: Cuerpos atléticos, pertenecientes a los cánones hegemónicos de belleza, jóvenes, de clase alta, de figuras de la televisión, muy bien vestidos (en las fotografías y registros audiovisuales podemos constatar que los 77 elegidos visten gamulanes, impermeables, y llevan guantes de cuero para resguardar sus manos del frío), en muchos casos cuerpos condecorados (deportistas y jóvenes militares asistieron al acto llevando al pecho las condecoraciones obtenidas en competencias o ceremonias militares). Estos cuerpos ideales ocultan, anulan aquellos cuerpos torturados, mutilados, violados por la dictadura militar. Una vez más invisibilizan los horrores cometidos por la dictadura mientras en Chacarillas se celebra y mistifica la juventud.

Por otro lado, el que los 77 elegidos personifiquen a los 77 héroes caídos en la Batalla de La Concepción, da cuenta del anhelo dictatorial de militarizar la sociedad. Deportistas, animadores de televisión, humoristas, son también soldados, parte de un cuerpo militar, le dan fuerza y potencia a este nuevo contingente, lo actualizan y lo modernizan. Siguiendo con los símbolos del fascismo internacional, “La belleza de ser soldado” es otro de los tópicos constatados por Sontag en el cine de corte proto fascista previo a la Alemania nazi (Sontag, 2007, p. 109).

Reflectores, cámaras y amplificadores: Chacarillas como set de televisión

Dentro de las materialidades en el escenario de Chacarillas, llama la atención la numerosa presencia de cámaras, focos, cables y un gran contingente de operadores al servicio de la transmisión televisiva del acto. En los registros constatamos que la mayoría de estos equipamientos se encuentran rodeando o incluso siguiendo a la figura de Pinochet. En la cima del *caracol de Chacarillas* -una estructura de piedra circular, en cuya parte superior se acondicionó una tarima desde la cual Pinochet daría su discurso- se encontraba una estructura de madera acondicionada especialmente para situar las cámaras y operadores encargados de registrar el momento más importante de la ceremonia (en su discurso, Pinochet daría los lineamientos para el régimen durante los próximos años). Estos equipamientos y dispositivos tecnológicos de la época incrustados en medio de los signos ceremoniales como antorchas y banderas chilenas dan cuenta de la convivencia naturalizada de los medios de comunicación y los símbolos del régimen. Destaca la conciencia de Pinochet respecto de las cámaras en todo momento, como si se tratara de un espejo en el cual cons-

tantemente se está mirando. Esta presencia tecnológica nos sitúa, ya desde el registro fotográfico, en la ambigüedad de una performance pensada para ser vivida corporalmente por cada uno de los asistentes y, al mismo tiempo, para ser espectacularizada por medio de su transmisión televisiva.

Chacarillas y El Festival De Viña

La dictadura hizo uso de la gran penetración de la televisión en la sociedad chilena de finales de los años 70 y toda la década de los 80 para posicionar su discurso, sus íconos y sus performances. El Acto de Chacarillas no fue la excepción. Este fue registrado por los canales de televisión abierta de la época y transmitido en sus respectivos noticieros. El análisis de estos registros abre otra perspectiva relevante de esta performance política, pues los códigos televisivos utilizados en la transmisión del Acto de Chacarillas lo sitúan al mismo nivel mediático que otro importante hito televisivo de la época: El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar². Para efectos de este análisis, me centraré en tres semejanzas particulares en la transmisión de ambos eventos: superposición de imágenes, utilización de himnos de la música popular y erotización de las figuras de Augusto Pinochet y Lucía Hiriart.

Superposición de imágenes

Los registros de video existentes del Acto de Chacarillas tienen como elemento audiovisual común constantes fundidos de imagen, los que eran parte de la estética y mecanismos de montaje más utilizados en la televisión de la época. El fundido como elemento predominante de montaje, si bien es utilizado en sus tres variantes -fundido a negro, fundido a blanco y superposición de dos imágenes distintas para generar una tercera imagen (mezcla de ambas)- es en la modalidad de superposición donde se constituye como medio expresivo particular tanto en el registro del Acto de Chacarillas como en los del Festival de Viña del Mar en los años posteriores al golpe de Estado. Llama la atención la similitud de recursos utilizados y, sobre todo, de imágenes generadas a través de la superposición en ambas transmisiones.

En el registro del Acto de Chacarillas constantemente, por medio de fundidos, se superpone la imagen de las antorchas que en la oscuridad son alzadas por los jóvenes asistentes al acto, y la imagen de Pinochet saludando. Así, se genera una nueva imagen: sobre la imagen del dictador se funde la imagen del fuego purificador y sagrado, sugiriendo una suerte de identificación entre los jóvenes que portan las antorchas - pequeños destellos en la oscuridad, presencia simbólica, sagrada, de los 77 héroes mártires de la Batalla de La Concepción- con Pinochet como figura central de este acto de purificación de la patria. En el fundido, de alguna manera Pinochet es uno de esos 77 jóvenes elegidos para refundar Chile, al tiempo que es uno de los 77 héroes mártires de la Batalla de La Concepción.

2 El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar es un certamen y espectáculo musical, considerado el más grande y longevo de América Latina. Su primera versión se realizó en febrero de 1960 y desde ese año se ha realizado de forma consecutiva todos los años excepto durante la pandemia de COVID19 (2020 Y 2021). Durante la dictadura, Pinochet utilizó el Festival como plataforma política, asistiendo como público y determinando las decisiones editoriales del mismo.

Simbólicamente, es un joven chileno más, llamado a refundar el país y, al mismo tiempo, es la figura de autoridad llamada a conducir los destinos de estos jóvenes y de la patria. Esta nueva patria comienza y termina en él, en su imagen omnipotente. La narrativa audiovisual de identificación de Pinochet con todos los valores positivos que el Acto de Chacarillas intentó establecer a partir de la utilización de las antorchas y el fuego, además de la idea de una juventud mayoritariamente masculina, viril, potente -héroes y mártires de la patria al mismo tiempo- se materializa en esta imagen. Además, esta parece sugerir un cielo estrellado fundiéndose con la imagen del dictador. Una vez más la simbología es potente: Pinochet es quien trae la esperanza al nuestro país.

Como contraparte, en los registros del Festival de Viña del Mar correspondientes a la jornada en la que el cantante Bigote Arrocet se presentó en la Quinta Vergara en 1974 e interpretó la canción “Libre” -himno del pinochetismo hasta el día de hoy- podemos constatar que esa noche, como parte del público, se encontraba Augusto Pinochet junto a su esposa Lucía Hiriart. Las imágenes del registro muestran nuevamente al dictador y su mujer fundidos con la imagen de las antorchas de los asistentes al Festival. El fuego no es utilizado aquí en su connotación sagrada, sacrificial, purificadora, explotada por los creadores del Acto de Chacarillas. Más bien se vacía de significado. Se utiliza para señalar el apoyo, la satisfacción del público de la Quinta Vergara -popularmente conocido como “El Monstruo”- con el dictador y su mujer. Complacencia y alegría expresados en un público que enciende antorchas como señal de apoyo a los artistas que suben al escenario y, en este caso, también al dictador.

La antorcha fue por años el principal símbolo del Festival. Si bien fue adoptado como galardón a partir de 1983 (posteriormente fue reemplazada por una gaviota) el símbolo de la antorcha ya se encontraba fuertemente arraigado en la cultura popular y televisiva chilena a inicios de los 70'. Los asistentes al festival, particularmente quienes quedaban ubicados en los cerros -no quienes tenían los medios para pagar una entrada de un valor elevado, sino “el pueblo”- encendían antorchas de papel para mostrar su apoyo a los artistas y como símbolo de satisfacción con el show. Una llama que de algún modo acercaba a los espectadores a sus ídolos, y que daba cuenta además de un “monstruo” manso, satisfecho, a gusto. Una narrativa que en ese momento resultaba útil al régimen: transmitir satisfacción del pueblo con la dictadura, y disposición no solo a aceptar su intervención, sino también a apoyarla y aplaudirla.

La antorcha utilizada en Chacarillas guarda entonces una doble significación. Por una parte, reafirma el valor sagrado y purificador del fuego, con sus connotaciones religiosas de hacer luz en la oscuridad (marxista) y de transformar, volver sagrado no sólo el régimen sino especialmente a los jóvenes que serían los encargados de consolidarlo y darle continuidad en las próximas décadas, además de sacralizar la figura del dictador. Al mismo tiempo, y de manera contradictoria, el fuego vaciado de estas significaciones es también un símbolo poderoso: Las antorchas establecen una continuidad entre el Acto de Chacarillas y el Festival de Viña, posicionan la performance política como un remedo de festival musical -recordemos que durante la dictadura, además del fomento de los deportes a través de la DIGEDER se potenciaron instancias espectaculares como Festivales de la Voz y de la Canción en todo Chile desde la Secretaría Nacional de la Juventud (González, 2020)- dando espacio al fervor, por un lado fascista, pero también a la catarsis necesaria en épocas de

toque de queda y gran represión militar. Así Chacarillas, al igual que el Festival de Viña, fue una válvula de escape, un evento masivo de evasión y sublimación de la realidad de tortura y exterminio de la cual no se hablaba en los medios.

Himnos de la música popular

Otro elemento relevante dentro del repertorio mediático del Acto de Chacarillas es la entonación de la canción *Libre* compuesta por José Luis Armenteros y Pablo Herreros e interpretada originalmente por el cantante español Nino Bravo. La canción esconde una historia controvertida. Si bien los compositores aseguran haber creado la letra como respuesta a la represión de la dictadura española de Franco, esta fue en un principio relacionada con la muerte de Peter Flechter, un obrero alemán que a los 18 años intentó escapar de la Alemania Oriental y fue abatido por las tropas fronterizas al intentar cruzar el Muro de Berlín (Lewin Velasco, 2020). Es precisamente este supuesto origen del tema el que la dictadura de Pinochet se apropió para utilizar la canción como himno anticomunista, pues en su letra supuestamente se hablaba de “un soldado pro-soviético abatiendo a un hombre que huye hacia la libertad” (de la Torre Calvo, 2020). Esta apropiación opera como ejercicio de *elaboración mítica*. Entenderemos este concepto a partir de la definición de Barthes, para quien el mito es siempre una especie de robo de lenguaje, un sistema parásito que se apropia y resignifica elementos diversos (2010). Como señala Lewin Velasco (2000) “en este caso, robo de la letra de *Libre*, no para hacer de ella un ejemplo o un símbolo, sino para naturalizar, a través suyo, el concepto de la libertad y una identidad juvenil ejemplar” (p. 37). Así, *Libre* se consolidó como un himno pinochetista a tal punto, que fue utilizado de manera generalizada en los actos oficiales desde los primeros años del régimen, tal como registra Lewin Velasco:

En 1974, por ejemplo, el cuarteto Los Huasos Quincheros y algunos cantantes en ese entonces cercanos al régimen militar, como Gloria Simonetti, José Alfredo Fuentes y el trío Canta Claro, entonaron la balada de Nino Bravo para concluir la celebración del primer aniversario del Golpe de Estado (Donoso 2019, como se citó en Lewin Velasco, 2020, p. 40)

El momento cúlmine de apropiación y al mismo tiempo masificación de la canción *Libre* como himno del régimen, fue precisamente en el Festival de la Canción de Viña del Mar en 1974. Tras la reciente muerte del cantante Nino Bravo, el encargado de entonar la canción en la Quinta Vergara fue Bigote Arrocet. Un imitador, un remedo, un simulacro del original es quien lleva la voz cantante de la dictadura. Lo curioso es que su performance de imitación no tiene nada. Bigote Arrocet canta la canción a todo pulmón en una interpretación épica, monumental. En el clímax -tercera repetición del estribillo- cae de rodillas frente al público de la Quinta Vergara donde, en las primeras filas, se encontraban Augusto Pinochet junto a Lucía Hiriart. El público corea junto al imitador con antorchas y frenesí absoluto. El dictador y su esposa cantan emocionados.

Los alcances mediáticos de este momento no han sido suficientemente analizados. La Quinta Vergara aplaudiendo y vitoreando a un imitador, que a su vez homenajea a un dictador y a su séquito de torturadores, todo transmitido en vivo por televisión abierta mientras en distintos centros de reclusión a lo largo del país se torturaba y asesinaba a los detractores del régimen, muchas veces teniendo como música de fondo la misma canción que era coreada y vitoreada en la Quinta Vergara³ da cuenta de un momento histórico paoroso, de un régimen dictatorial apropiándose y recreando una estética del horror:

Medio privilegiado (la televisión) para reproducir la euforia y parafernalia fascista, mezcla de terrorismo de Estado y salvajismo neoliberal. En momentos en que, según la mayoría de los estudios sociológicos de la época – sobre todo los de oposición- más del 90% de la población chilena tenía al menos un aparato de televisión en casa, a pesar de que muchas de esas personas -el 40%- apenas poseían los insumos más básicos de existencia (Machuca, 2010, p. 75).

Guillermo Machuca, a propósito de la externalidad y marginalidad del Arte de la Escena de Avanzada en relación a la eficacia de la presencia mediática del ideario de la dictadura, propone “pensar en la represión y sus vínculos con el mercado y la televisión” (Machuca, 2010, p. 75). En ese sentido, tanto el Festival de Viña como el Acto de Chacarillas funcionaron como válvulas de escape y catarsis colectiva, pero también como mecanismos de encubrimiento del horror de la tortura y el exterminio, y mercantilización de una nueva imagen país: el futuro del régimen se construyó también en las pantallas de televisión que difundieron y popularizaron la imagen de una juventud heroica, supuestamente despolitizada pero cargada de virtudes como la valentía, el honor y dispuestos incluso al sacrificio a cambio de la tan anhelada libertad. Pero ¿de qué libertad estamos hablando? En la voz de un cantante-imitador, en un escenario televisado y rodeado de militares custodiando y definiendo los límites del espectáculo, la palabra libertad pierde todo sentido. Se transforma en un jingle, o un slogan publicitario. Se vuelve edulcorada, inofensiva, servil al ideario fascista:

La cultura durante la dictadura no solo incluyó el dolor infinito de los caídos, sino también el jolgorio de aquellos que sentían que frente a dicho padecimiento se podía perfectamente seguir viviendo y gozando de la vida en sus acepciones tanto festivas como dionisiacas.... En Chile sabemos acerca de la mezcla entre dolor y frivolidad, entre masacre y consumo, entre tortura y escepticismo... (Machuca, 2010, p. 76).

De la monumental interpretación de *Libre* que el imitador Bigote Arrochet lleva a cabo en la Quinta Vergara en 1974 a la inclusión de este tema musical como parte de la ceremonia de Chacarillas hay un salto cultural y semántico posible solo gracias a la mediatización televisiva de aquella canción y la reiteración de esta que el régimen se encargó de llevar a cabo en diversas ceremonias: inauguración del monumento *Llama de la libertad*, aniversario del golpe de estado en 1974, cumpleaños número 60 de Pinochet (Lewin Velasco, p. 40). Cuando esta canción fue usada como parte del repertorio del Acto de Chacarillas,

3 De La Torre Calvo documenta que *Libre* fue uno de los temas musicales que solía ponerse de fondo en los centros de detención ilegal en Chile mientras se torturaba a los detractores del régimen.

su semántica ya había sido dinamitada, confundida, vaciada. De ahí que no sea extraña su utilización como preámbulo del himno nacional, como acompañamiento de un saludo en el que el dictador estrecha las manos con jóvenes promesas de la televisión. La cultura de masas y el fascismo dándose la mano, una vez más.

La canción, finalmente es absorbida por la maquinaria militar que lanza un LP con temas interpretados por la Banda de Concierto del Ejército de Chile, donde *Libre* es el tema principal y da título al álbum (Lewin Velasco, 2020, p. 40). Es justamente una banda militar la que interpreta la canción en el acto de Chacarillas, poniendo de manifiesto la ambigüedad y vaciado semántico de los signos por parte del régimen y haciendo posible la continuidad estética y performática del Acto de Chacarillas y otros espectáculos masivos - como el Festival de Viña- abriendo espacio a una identificación masiva, festiva, y catártica.

Erotización de las figuras de Augusto Pinochet y Lucia Hiriart

Pinochet no asistió solo al Acto de Chacarillas. Como en cada acto oficial, fue acompañado por Lucía Hiriart. La participación de su esposa, siempre en segundo plano, cobra especial relevancia en esta ocasión. Si bien ella cumple a cabalidad su rol de acompañante, manteniéndose siempre un paso más atrás que el dictador como observadora de la ceremonia y del discurso, es una figura crucial durante la entonación del himno nacional. Este momento, de gran expectativa, para el cual se preparó una plataforma con un púlpito y micrófono desde donde se esperaba que Pinochet diera su discurso (el anuncio de una “democracia protegida” por los militares), el dictador sorprende a los asistentes con un quiebre en el protocolo. Si hasta el momento tanto la ascensión como la vigilia y la espera de la llegada de Pinochet a la cumbre de Chacarillas se habían realizado en un ambiente de seriedad, solemnidad y recogimiento cuasi religioso por parte de los asistentes, la llegada de la pareja genera una especie de fervor que se manifiesta en gritos y aplausos. Estos se funden con el comienzo del himno nacional, interpretado por la banda militar. La letra del himno comienza a ser coreada por todos los presentes y, en ese instante, Pinochet realiza una acción completamente fuera de contexto: entre risas, besa a su esposa en la cara. Los asistentes reaccionan con gritos, exclamaciones de sorpresa y aplausos. Pinochet se envaletona y vuelve a besar a Lucía, esta vez en la boca. Lucía ríe y le responde con miradas cómplices. Hace un gesto con su mano como queriendo decir que “lo va a castigar” por lo que acaba de hacer.

Los asistentes reaccionan con más exclamaciones y aplausos y el himno continúa. La transmisión en vivo funde nuevamente la imagen de la pareja riéndose y mirándose, con la de los asistentes al acto portando antorchas y haciendo flamear banderas chilenas. La narrativa otra vez enfatiza en la figura del dictador fundiéndose con los participantes del acto, pero esta vez en su faceta más humana: un hombre enamorado de su esposa, dispuesto a romper el protocolo para besarla en público mientras una multitud entona el himno nacional. La primera pareja de la nación renueva sus votos frente a la juventud, frente al país, y frente a los medios, asegurando con ello no sólo su unión sino su compromiso con el nuevo Chile y con los valores cristianos que guían la patria ahora que ha sido recuperada del marxismo, valores entre los cuales la familia y la institución del matrimonio son de

los más importantes. El recurso de la superposición de imágenes se repite, y esta vez Lucía Hiriart también es parte del cuadro. La pareja se funde con la imagen de las antorchas tal como en el Festival de Viña del Mar.

El gesto reiterado nos ubica nuevamente en un escenario ambiguo. ¿Ceremonia política o espectáculo de farándula? ¿Rito iniciático o teleserie de la hora de almuerzo? ¿Épica o erótica fascista? La escena de Pinochet y Lucía Hiriart besándose tiene un tercero involucrado, y no es la muchedumbre que vitorea muerta de frío luego de la vigilia en el Cerro Chacarillas. Es la cámara. Tanto Lucía Hiriart como Pinochet miran a la cámara repetidas veces mientras sucede la escena del beso. La autoconciencia del espectáculo es al mismo tiempo autoerotismo y exhibicionismo calculado para introducirse en cada televisor, tras el cual se encuentra un espectador dispuesto a ser testigo de este trío entre la cámara, el dictador y su mujer. En su ensayo “Fascinante fascismo” Susan Sontag se refiere a las tensiones entre fascismo y erotismo:

En contraste con la castidad asexual del arte comunista oficial, el arte nazi es, a la vez, lascivo e idealizador. Una estética utópica (perfección física; identidad como dato biológico) implica un erotismo ideal: la sexualidad convertida en el magnetismo de los jefes y la alegría de sus seguidores. El ideal fascista es transformar la energía sexual en una fuerza “espiritual” para beneficio de la comunidad. Lo erótico (es decir, las mujeres) siempre está presente como tentación... (2007, p. 102).

En esta escena Pinochet es tentado por lo erótico -su mujer- y, en vez de reprimirse -lo aceptable y esperado- se deja llevar por calculados segundos en un primer plano creado especialmente para el televidente. El espectáculo mediático es más poderoso en el imaginario colectivo que el ritual político. Mezclarlos, es garantía de éxito y eso lo sabían los creadores de Chacarillas, pues era la delgada línea que transitaban constantemente los programas de televisión de la época: “Clima fascista ideal: la calentura mezclada con la censura, el descontrol militar del cuerpo y su calculada represión en términos políticos” (Machuca, 2010, p. 76).

Todo esto ocurría exactamente en el mismo momento en que, en la vereda contraria, el arte de acción y performance desarrollado por la Escena de Avanzada intentaba denunciar las atrocidades del régimen a pesar del peligro, con artistas y colectivos obligados a utilizar mecanismos de lenguaje como la metáfora o la elipse justamente para evadir la censura (Richard, 2007) en circunstancias que el régimen hacía lo propio -posicionar su ideario político y estético- con Chacarillas o el Festival de Viña. En estos espectáculos no hay elipse. Todo es continuidad. El fundido televisivo es la solución estética de la dictadura: Continuidad, línea, ascensión y progreso en contraste a la elipse, el corte, la fractura, la parodia con los que la Escena de Avanzada intentó subsistir. Imposible en este escenario mediático competir con un discurso monumental, vaciado para su rápido y fácil consumo.

Conclusiones

El Acto de Chacarillas como evento masivo y mediático es parte del repertorio performático de la dictadura. En él se cristalizó una estética propia del régimen, en la que elementos simbólico-religiosos, mezclados con otros provenientes del fascismo internacional encontraron su adaptación local. A partir de una mitología épico-militar anclada en la figura de héroes juveniles- y particularmente en la del soldado de 15 años Luis Cruz Martínez, mártir de la Batalla de La Concepción- se creó una performance masiva y mediática que, además de posicionar una estética, mediatizó un ideario fascista por medio de su transmisión televisiva. La mediatización del acto y la continuidad de dispositivos estético-narrativos con los utilizados en otros espectáculos mediáticos como el Festival de Viña del Mar, iluminan una zona opaca y ambigua en la semántica de dichas performances: las tensiones entre una simbología que aspira a sacralizar el evento, sus participantes y el rol de estos en la nueva patria y -al mismo tiempo- la mediatización de los mismos. Esta mediatización favoreció el vaciamiento de los símbolos utilizados (antorchas, ascensión a la cumbre, melodías de la música popular, erotización de los líderes) e hizo de estos eventos objetos de fácil y rápido consumo. Tal es su penetración en el imaginario colectivo, que hasta el día de hoy podemos encontrar en las manifestaciones de partidarios de la derecha fascista la entonación de canciones como “Libre” y el recuerdo de Chacarillas como hito fundacional para toda una generación de líderes que dejaron una huella indeleble en la historia y cultura chilena (la constitución del 80 tiene entre sus ideólogos a varios de los 77 elegidos que participaron del Acto de Chacarillas). El reconocimiento y estudio de la estética fascista chilena, sus símbolos, mecanismos de omisión y ocultamiento de las atrocidades del régimen, resulta fundamental en un momento en el que, como país, conmemoramos los 50 años de un golpe de estado cuyas consecuencias -incluida la constitución de 1980- siguen siendo una pesada y dolorosa herencia para las futuras generaciones.

Referencias bibliográficas

- Alvarado Leyton, M. «El acto de Chacarillas de 1977. A 40 años de un ritual decisivo para la dictadura cívico-militar chilena», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Cuestiones del tiempo presente, Publicado el 16 febrero 2018, consultado el 15 de junio 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71900>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71900>
- Ávila Nieto, C., & Universidad del Azuay (Ecuador). (2012). “El mito como elemento estratégico de comunicación política: aplicación del modelo de Barthes al caso ecuatoriano”. *Cuadernos info*, 31(31), 139–150. <https://doi.org/10.7764/cdi.31.447>
- Barthes, R. (2010) *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Campbell, J. (1995). *El Héroe de Las Mil Caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- de la Torre Calvo, I. (2020, agosto 14). *Cuando la dictadura de Pinochet se apropió de ‘Libre’ de Nino Bravo*. Ediciones EL PAÍS S.L. https://elpais.com/elpais/2020/08/11/eps/1597141019_052962.html
- Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). *El golpe estético: dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros.
- González, Y. (2020). *Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*. Santiago de Chile: Hueders.
- Lewin Velasco, J. (2020). “La apropiación de “Libre”, de Nino Bravo, durante el régimen de Pinochet: reconstruyendo la gestación de un mito”. *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(2), 35–49. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i2.41>
- Machuca, G. (2010). *Video otra vez: once muestras de video arte contemporáneo*. Chile: Metales Pesados.
- Reyes, G., & Arroyo, F. (2019). *Chacarillas: Los elegidos de Pinochet*. Editorial Alquimia.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Chile: Metales Pesados.
- Sontag, S. (2007). *Bajo El signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Vogler, C. (2002). *El Viaje del Escritor: El Cine, El Guion y Las Estructuras Míticas Para Escritores*. Redbook Ediciones.

Material Audiovisual

FESTIVALDEVINACHILE [@festivaldevinachile]. (2017, noviembre 15). *Bigote Arrocet - Libre - Festival de Viña del Mar 1974*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=y6TDrxazYs0>

Fundacionpinochet [@fundacionpinochet]. (2007, agosto 5). *Himno Nacional de Chile*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0kQLWQihxC4>

Gomez, A. [@albertogomez5793]. (2016, julio 30). *La historia política del cerro San Cristóbal: El juramento de Chacarillas*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DXMn3c8fThA> TheBibliotecatv

[@TheBibliotecatv]. (2012, abril 3). *Acto de Chacarillas. 77 jóvenes rinden homenaje a Pinochet*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Z6zPg3a_cD0