

# De los usos políticos de la muerte en *La expropiación* de Raúl Ruiz

## On the Political Uses of Death in Raúl Ruiz's *La expropiación*

Nicolas Lema Habash  
Universidad de Paris 1, Panthéon-Sorbonne  
nicolas.lema11@hotmail.com

### Resumen

Se propone una interpretación del filme *La expropiación* de Raúl Ruiz, realizado en 1971-1973. Se analizan los distintos dispositivos que hacen alusión al tema de la “muerte” en la cinta y, desde una perspectiva cinematográfica comparada, se proponen las principales intervenciones que Ruiz hace con esta película al género del “muerto viviente”. Se argumenta que la muerte se constituye en un aspecto que permite movilizar una serie de ideas respecto del proceso político chileno. Los muertos vivientes se constituyen en expresiones acerca de la manera en que el peso de la tradición se establece como una esfera relevante que va incluso más allá de la voluntad de los actores sociales vivos. La representación no-realista de la muerte de Vidal ubica al filme, no como una obra contra el Gobierno, sino como una crítica desde el interior del proyecto de la Unidad Popular.

Palabras clave: Raúl Ruiz, *La expropiación*, Unidad Popular, muerte, muerto viviente.

### Abstract

This article proposes an interpretation of Raúl Ruiz's film *La expropiación*, made in 1971-1973. More specifically, it examines different devices that refer to the topic of “death” in the film; and, from a comparative film perspective, it proposes that Ruiz advances several interventions in relation to the subject of the “living dead”. It is argued that the topic of death mobilizes a series of ideas concerning the political revolutionary process in Chile. The living dead become expressions of the way in which tradition establishes itself as a relevant sphere in politics, going even beyond the will of living social actors. The explicit non-realistic representation of Vidal's death situates the film, not as an artwork against the Unidad Popular Government, but as a critique from within the political coalition's project.

Keywords: Raúl Ruiz, *The Expropriation*, Popular Unity, death, living dead.

Durante su carrera, el cineasta Raúl Ruiz transformó la figura del muerto viviente en un elemento representacional clave en una multiplicidad de sus filmes. “Todos los muertos reviven”, decía el cineasta en una entrevista televisada (*La belleza del pensar*). Ya en su primera cinta, *La maleta* (rodada en 1963 y terminada en 2008), Ruiz muestra cómo un hombre carga a un segundo sujeto en una gran maleta. Ahí dentro, este segundo personaje aparece sin signos vitales explícitos pero es “revivido” por quien lo carga mediante un complejo sistema de sondas que transmiten líquido hacia el interior de sus fosas nasales. A principios de los años ochenta, ya radicado en Francia, su célebre filme *Les Trois couronnes du matelot* (1982) muestra el recorrido de un barco tripulado únicamente por fantasmas o muertos vivientes. *La Ville des pirates* (1983) escenifica una serie de misteriosas y macabras maneras en que los muertos son convocados por los vivos y logran revivir luego de terribles asesinatos. En *La recta provincia* (2007), Ruiz volverá sobre el asunto de los muertos vivientes ahora dentro de un contexto de historias populares locales en el ámbito chileno, las que mezclan una problematización de las formas narrativas orales y la religiosidad popular.

Si bien la presencia del muerto viviente como personaje podría ser estudiada de manera aislada en su cinematografía, ella se relaciona con un tratamiento más amplio que Ruiz brindó constantemente al tema la violencia y a la muerte en general, desde distintas perspectivas y en distintos contextos.<sup>1</sup> Durante el gobierno revolucionario de la Unidad Popular (UP) (1970-1973),<sup>2</sup> Ruiz, quien en ese momento militaba en el Partido Socialista y era reconocido como uno de los impulsores del movimiento que se dio en llamar nuevo cine chileno, realizó la película titulada *La expropiación*.<sup>3</sup> Esta justamente utiliza el tópico de la muerte como una fuente para crear un cine de crítica política. Una de las maneras en que la muerte se hace presente en este filme es, precisamente, a partir de la presencia de un grupo de muertos vivientes –los llamados “antepasados”– que aparecen en una de las escenas claves de cinta.

En línea con un proyecto fílmico más amplio que, entre otras cosas, buscaba articular una autocrítica cinematográfica desde el interior de la propia coalición revolucionaria gobernante, y que cuestionaba algunos de sus postulados teóricos más

1 Para una perspectiva general sobre el uso de la figura del fantasma en el cine de Ruiz, en conexión con la experiencia de exilio, véase Cortínez y Engelbert (96-101).

2 Ciertamente, las modalidades y estrategias de un proyecto revolucionario siempre serán un asunto de discusión polémica. Sobre el proyecto de la Unidad Popular existe una extensísima y rica discusión historiográfica y sociológica que ha establecido ora el carácter efectivamente revolucionario de gobierno de Allende (ya sea a partir de sus políticas en particular, o bien de la reacción contrarrevolucionaria de la oposición), ora el estatuto siempre problemático de una división rígida entre una revolución desde el Estado o fuera de él. Al respecto véanse, entre otros, los trabajos de Bize, Carter, Casals, Del Pozo, Fermandois, Frens-String, Garretón y Moulian, Gaudichaud (*Poder popular*), Gaudichaud (*Chile, 1970-1973*) Harmer, Medina, Pinto (*Cuando hicimos historia*), Pinto (*Fiesta, drama y derrota*) Roxborough, Schlotterbeck, Tinsman, Touraine, Trumper, Winn (*Weavers of Revolution*) y Winn (*La revolución chilena*).

3 Uso la cronología de películas de Ruiz desarrollada por Cortínez y Engelbert (86). En un estudio reciente Yenny Cáceres (136, 163) sostiene que la cronología correcta para datar la realización de *La expropiación* es 1970-1974.

básicos,<sup>4</sup> Ruiz propone en *La expropiación* una peculiar trama que mezcla referencias a hechos históricos contemporáneos con elementos cercanos a la fantasía o la ciencia ficción.<sup>5</sup> En medio del proceso de reforma agraria que había sido radicalizado por el gobierno de la Unidad Popular y que se proponía, entre otras cosas, la expropiación de grandes fundos, un terrateniente decide donar voluntariamente sus tierras al Gobierno. Ante ello, un funcionario de la Comisión de Reforma Agraria (CORA) llega al fundo en cuestión para hacerse cargo de las tierras. Sin embargo, el funcionario encuentra una férrea oposición por parte de dos grupos que, respectivamente, habitaban y habitan aquellas tierras: un grupo de muertos vivientes que se hace presente la noche anterior a la entrega de terrenos y el campesinado que vive en el fundo. Estos últimos, ante la insistencia por parte del funcionario de llevar adelante la expropiación, finalmente le dan muerte en una macabra escena hacia el final de la cinta.

Si en este filme la muerte se convierte en un tópico clave para movilizar lo que llamamos una “autocrítica” al proyecto gubernamental izquierdista, es preciso señalar que estas referencias a la muerte no aparecen aisladas en el contexto de producción de la cinta. En efecto, existe un contexto discursivo que establece múltiples referencias a la muerte. Aquí podemos mencionar algunas declaraciones de otro de los impulsores del nuevo cine chileno, el cineasta Miguel Littin, quien por algunos meses fue presidente de la empresa productora de cine del Estado, Chile Films, una vez que la Unidad Popular ganó las elecciones presidenciales de 1970.

En medio de la efervescencia política en torno a esta elección, Littin redacta, en colaboración con Sergio Castilla (Trabucco 589, n. 497; Cortínez, *Cine a la chilena* 36), un documento que pasó a ser conocido como el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular (en Moeusca 71; y en Trabucco 585-586). En él se sostenía la necesidad de crear un cine nacional y revolucionario que acompañara al pueblo. El Manifiesto daba cuenta de una cierta necesidad histórica por parte de los cineastas de “emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo”. Es una visión sobre el futuro. Ligado a ello, se establecía la intención por subrayar que las luchas revolucionarias del presente deben ser acompañadas por una mirada histórica y por la recuperación de un pasado revolucionario. Es así como aparecen “los muertos”, héroes nacionales y trabajadores anónimos, como uno de los vectores constituyentes del Manifiesto: “Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O’Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el

4 Para la dimensión autocrítica del cine de Ruiz durante la época de la Unidad Popular, véanse Aguirre; Pinto y Horta; y Lema Habash (“La historia en *off*”). Sin utilizar el término explícitamente, creo que la interpretación de Goddard (24-31) sobre el cine de Ruiz durante la UP también sigue esta línea en torno a una autocrítica del proyecto político gubernamental y su *intelligentsia*.

5 Pablo Marín denomina, acertadamente, esta referencia a la contingencia histórica “real” como una característica “paradocumental” de *La expropiación* (105). En la misma línea, al comentar el filme, Sergio Navarro sostiene que Ruiz busca “reflejar las condiciones materiales en que se está dando el proceso revolucionario” (138).

campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos”.

Las palabras citadas del Manifiesto pueden complementarse con otras declaraciones hechas por el propio Littin durante el gobierno de la UP. En una entrevista con la revista *Primer plano*, Littin hacía también alusión a su intención por la necesidad de mostrar cómo “los muertos” habían contribuido, y aún contribuían, a llevar adelante las luchas revolucionarias. Ante la pregunta de los entrevistadores acerca del fin buscado por el filme que en esos momentos rodaba, *La tierra prometida* (1973), Littin respondía que este pretendía expresar “que no hay ningún acto humano, ningún hombre que haya luchado en un momento dado de su vida, que haya sido en vano. Que todo el presente es producto de todo lo anterior [...] Quiero demostrar que nada es gratuito. Que el modesto zapatero que a lo mejor un día lanzó una piedra en acto de rebeldía fue un factor importante en el proceso que estamos viviendo hoy. En otras palabras, quiero significar que toda transformación es parte de una gran aventura humana y no el efecto de la iniciativa de unos pocos ni de quienes en determinado momento culminan una experiencia humana” (“Primero hay que aprovechar”).

Asimismo, Littin daría cuenta de la necesidad de una especie de “muerte del artista” como única posibilidad de llevar adelante un cine revolucionario junto al pueblo. En un artículo titulado “El cine: Herramienta fundamental” publicado en la revista *Cine Cubano*, sostenía en relación al futuro del cine revolucionario: “El Hombre que se exprese a través del cine deberá ser un trabajador más en las grandes tareas de construcción. Es necesario que los cineastas desaparezcan. La auténtica cultura nacional la creará solamente el pueblo. Llegará un momento en que nosotros, artistas, habremos desaparecido: llegará un momento en que nosotros, cineastas, ocuparemos el único rango que nos corresponde, el del trabajador: constructor de una patria nueva y revolucionaria” (31). Si bien el término “muerte” no es aquí explícitamente mencionado, hay una forma de morir implicada en las palabras de Littin: la muerte de una clase o, mejor dicho, la muerte o desaparición de todas las clases ante la necesidad que tienen todos los actores sociales de pasar a ser parte de una sola clase universal, a saber, la de las y los trabajadores. Desde esta perspectiva, el cine comprometido (o incluso el cine *tout court*) debía ser considerado como una actividad más dentro de las labores de liberación llevadas adelante por la clase trabajadora, entre todas las actividades de la vida social.

Lo que hay entonces es una doble integración de la muerte como elemento clave dentro del devenir del nuevo cine chileno. Por una parte, la muerte aparece integrada al cine dentro de la lógica de una épica transhistórica: los muertos han contribuido con el proceso revolucionario y el cine debe hacerlos parte de este proyecto en el presente. Por otra parte, el proyecto de un nuevo cine requiere de otra muerte: la de la clase burguesa y la de un tipo de cine separado de las masas revolucionarias.

Dentro de este contexto discursivo, la presencia del tópico de la muerte en *La expropiación* hace eco de la línea discursiva de Littin, pero a la vez la tensiona. En

primer término, al igual que el discurso de Littin, Ruiz presenta el asunto de la posibilidad (o imposibilidad) de la muerte de la propia clase burguesa a través de la que se presenta como una paradójica cercanía en términos de un *habitus* social entre el funcionario izquierdista de la Unidad Popular y la familia terrateniente. Ello desemboca en una distancia palmaria entre el funcionario gubernamental y las campesinas y los campesinos, a favor de quienes supuestamente trabaja el Gobierno. En segundo lugar, Ruiz incluye la presencia de la muerte en la cinta por medio de la figura de “los antepasados”, muertos vivientes que salen de sus tumbas y se oponen al Gobierno. La tradición, a la cual también hacía mención Littin como un elemento constitutivo de la historia de la liberación social, aparece aquí anclada en una posición reaccionaria. La manera en la cual Ruiz materializa esta tradición en términos estéticos (esto es, a través de la figura de un grupo de muertos vivientes) da cuenta de su voluntad, en línea con la de Littin, por mostrar la presencia viva de la muerte, pero poniendo en cuestión una perspectiva emancipadora.

Aparte de presentarse como un análisis sobre la autocrítica política expresada por Ruiz en *La expropiación*, este artículo tiene por intención abrir ciertas claves conceptuales para el estudio, aun escasamente abordado, sobre la muerte en la cinematografía ruiciana y, muy especialmente, sobre la figura del muerto viviente en su cine desde una perspectiva comparada.

En efecto, más allá de las referencias políticas del filme, la figura del muerto viviente de *La expropiación* se constituye a contrapelo de la manera en que los muertos vivientes en múltiples otras versiones (tales como zombies, fantasmas, etcétera) han sido representados en el cine contemporáneo. Por lo mismo, una discusión sobre este tema permite introducir elementos que configuran una imagen de muerto viviente alternativa a la dominante en la tradición cinematográfica. En *La expropiación*, el muerto viviente no viene ni a devorar ni a atacar a los vivos. Su rol no es intrínsecamente antagonístico respecto de los vivos. Los muertos que vuelven a la vida se ubican dentro de un contexto de coordenadas sociales precisas y pasan así a jugar un rol específico dentro del juego de fuerzas políticas. De esta manera, con *La expropiación*, Ruiz crea un modelo de muerto viviente destinado a participar *en* la vida y no *contra* la vida. Por lo mismo, los muertos vivientes no aparecen como sujetos “raros” o como corporalidades “bizarras”, sino que se naturalizan dentro de un campo político en disputa. Los muertos se hacen presente en la vida *de facto*, y no como una anomalía extraña producida a partir de un evento extraordinario de orden biológico o atmosférico.

## Suicidio de clase y *habitus* sonoro

El *topos* del rol del intelectual de extracción burguesa en procesos revolucionarios suele asociarse con una representación explícita o implícita de la muerte, o bien del “suicidio” de la propia clase. Como señalé, implícito en el discurso de Littin durante los años de

desarrollo del nuevo cine chileno aparece este *topos* mediante la referencia a la anulación de una forma de cine burgués y a la participación completa del artista en tanto obrero de la nueva sociedad. Del mismo modo, algunos años más tarde, el cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea desarrolla en *La dialéctica del espectador* la posibilidad de abolir la distinción entre “arte burgués” y “arte popular” como una vía posible para restablecer una conexión entre arte y vida. Este acercamiento se establece tomando como modelo justamente el arte popular donde, entre otros aspectos a destacar, no existe, según Gutiérrez Alea, una distinción entre espectador y creador. Al igual que en el discurso de Littin, el camino a seguir por parte de las creadoras y los creadores aparece indicado por el arte producido por las clases desposeídas y sus formas creativas.<sup>6</sup>

En *La expropiación*, Ruiz retoma este *topos* y lo convierte en uno de los elementos articuladores de una mirada autocrítica al proyecto político de la Unidad Popular. A su llegada al fundo que va a ser entregado al Gobierno, Vidal, el funcionario de la CORA es invitado a la mesa con la familia dueña de aquellas tierras, integrada por su patriarca, Nemesio, su esposa, Delfina, y sus hijos, Joaquín y Nicolás. Gran parte de la conversación gira en torno a diversas anécdotas y hechos triviales propios de la familia dueña del inmueble y sus antepasados. Al poco tiempo, advertimos que, a pesar de que Vidal representa a un gobierno de izquierda, y que la familia representa a la oposición, todos ellos conversan en un plano de igualdad dado por la extracción de clase a la que pertenecen. De hecho, todos los hombres presentes en la conversación han asistido al mismo colegio, los Padres Franceses de Santiago,<sup>7</sup> y pueden incluso recordar las mismas anécdotas.

A su vez, el agitado debate político que sostienen Vidal, Nemesio y uno de los hijos de la familia no hace más que enfatizar aquella igualdad en el plano social. Los cuerpos de cada uno de los personajes se ubican en un plano de absoluta simetría, ocupando poses similares, todos ellos encajonados dentro de los marcos de un mueble que, en cierta medida, hace ponerlos “entre paréntesis” respecto del espacio exterior [figura 1]. Las distinciones aparecen en el plano del contenido discursivo, el que expresa diferencias ideológicas y que, en un gesto documental, representan a las tres fuerzas políticas del Chile de aquellos años: la Unidad Popular (Vidal), la Democracia Cristiana (el hijo) y la derecha política (Nemesio), todas ellas situadas respectivamente a la izquierda, centro y derecha del plano desde el punto de vista del público. Sin embargo, al cierre de esta discusión, la tensión del debate nuevamente da pie a un ambiente de distensión y relajo entre los integrantes de este mismo *milieu* social.

6 Si bien investigaciones recientes han dado cuenta de la relación que existe entre algunas facetas del discurso de Littin y el proyecto institucional del nuevo cine cubano (Del Valle 341-390), las relaciones teóricas entre las ideas de Littin y Gutiérrez Alea en torno a lo que podría llamarse como la “abolición del artista” aún están por desarrollarse. La dialéctica establecida entre arte burgués y arte popular, y la *aufhebung* de esta diferencia, aparece también en otros proyectos de poéticas cinematográficas de la época del nuevo cine latinoamericano, como los trabajos de Julio García Espinoza y Jorge Sanjinés.

7 Esta es también posiblemente una referencia autobiográfica. Ruiz también asistió al colegio de los Padres Franceses en la ciudad de Viña del Mar. Véase Cortínez y Engelbert (85-86).

FIGURA 1



Vidal, uno de los hijos de Nemesio, y Nemesio.

FIGURA 2



Vidal en el momento de su monólogo.

A su retirada al dormitorio, el funcionario Vidal inicia un monólogo, cuyas referencias a la muerte dan cuenta de sus propias tribulaciones respecto de su rol dentro del proceso revolucionario. Vidal sostiene que venir a ese lugar implica un riesgo para su propia vida. Luego de que las y los espectadores hemos sido testigos del buen trato y la hospitalidad de la familia dueña del fundo, estas aseveraciones parecen absolutamente fuera de lugar. Sin embargo, en ese mismo momento, Vidal recoge una calavera, en la cual está inscrita una leyenda indicando que ella perteneció a otro funcionario estatal, muerto en 1958, año en el cual también se intentó realizar una reforma agraria bajo el gobierno del derechista Jorge Alessandri (1958-1964), conocida como la “reforma de macetero” por los modestos e incompletos resultados que ella buscó y alcanzó. Advertido de la muerte del funcionario en 1958, las palabras de Vidal acerca del riesgo vital que corre no parecen infundadas: la calavera aparece como una especie de presagio de lo que podría ocurrirle a él mismo.

A la manera de Hamlet [figura 2], Vidal inicia un diálogo consigo mismo, donde expresa que, aun cuando su extracción de clase corresponde a la misma que la oposición al Gobierno, él puede llevar adelante el proceso de reformas que Chile necesita. En efecto, en la medida en que su clase es la misma que la de sus adversarios, Vidal sostiene que puede utilizar las herramientas forjadas por la burguesía para ir en contra del sistema de dominación que esta misma clase ha establecido hasta ese entonces. Las palabras de Vidal no suponen una negación de su clase como camino para generar la revolución. Al contrario, la clase es asumida como tal y ella se convierte en uno de los elementos centrales a ser utilizados por el funcionario para sacudir las estructuras de poder.

Sin embargo, Ruiz genera un dispositivo que pone en tensión el cuerpo y la voz. Si bien las palabras de Vidal enfatizan su extracción de clase, en esta escena la relación de su cuerpo con el cuerpo muerto que sostiene en sus manos genera una relación mucho más problemática respecto de sus propias capacidades para llevar adelante un proyecto revolucionario. Por una parte, en línea con el discurso de Littin, la referencia explícita al soliloquio de Hamlet resitúa las tribulaciones de Vidal en

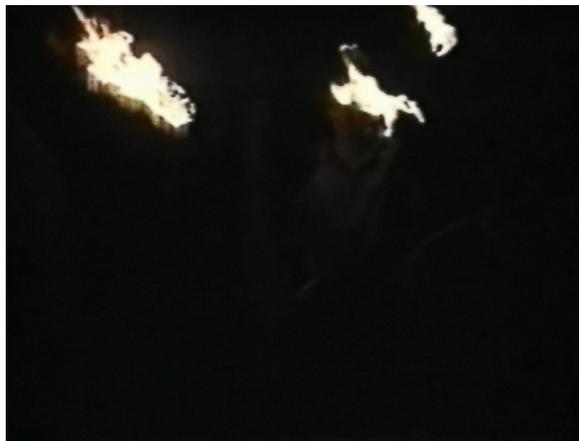
el plano de la autoabolição o de un suicidio de clase, a pesar de que sus palabras contradigan esta opción. Por otra parte, el hecho de que la calavera en sus manos haya pertenecido a un funcionario cumpliendo una función similar a la suya, anuncia un impase respecto a la posibilidad de llevar adelante el proyecto que plantean las palabras de Vidal. Desde esta perspectiva, los huesos en las manos de Vidal podrían ser índices del propio fracaso o la muerte del proyecto anunciado por su voz; una muerte que podría ser considerada como alegórica o literal, es decir, que podría dar cuenta tanto de la imposibilidad del proyecto político como de la muerte del funcionario mismo.

La voz de Vidal contiene una alusión al pueblo, o más literalmente, a las “masas”. Esta alusión aparece como una referencia meramente instrumental: el recurso a las masas será necesario en el momento en que la oposición utilice la fuerza contra el Gobierno. De esta manera, el discurso de Vidal asume un carácter paternalista respecto del pueblo, el cual no se considera estructuralmente como un partícipe activo dentro del proceso de transformaciones. En este sentido, el personaje de Vidal encuentra, de alguna manera, una referencia en la persona del poeta Paulo Martins, el protagonista de una de las emblemáticas cintas del *cinema novo* brasileño, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. Martins se pone al servicio de un proyecto de transformación social radical como asesor del alcalde de un pequeño municipio de Brasil. Sin embargo, a pesar de su rol a favor de tal proyecto revolucionario, su opinión y actitud frente a la clase obrera y campesina es de abierto desprecio, paternalismo y desconfianza. El menosprecio de Martins por el pueblo expresa una separación difícil de reconciliar entre su clase y las clases populares. *Terra em transe* en su conjunto da cuenta así del fracaso sucesivo de los proyectos de transformación en los que participa Martins, todo lo cual desemboca en la propia muerte del intelectual en el momento en que este decide tomar las armas y romper definitivamente con su pasado.

Utilizando dispositivos artísticos muy distintos a los de Rocha, Ruiz, a través de la figura de Vidal, también hace hincapié en el desencuentro entre el funcionario burgués y el pueblo. La llegada de un grupo de campesinos a “tomarse” el fundo entregado al Gobierno desencadena un llamado de auxilio por parte de los hijos de Nemesio hacia Vidal, quien se ofrece a dialogar con ellos para persuadirlos a retirarse y dejarlo hacer su trabajo. La escena del diálogo entre los campesinos y Vidal es distintiva del uso del dispositivo de la voz y el sonido por parte de Ruiz en su cine. La saturación de la imagen por el componente sonoro, muchas veces asociado a una verborrea sin límites ni lógica, ya se había puesto en práctica en su filme de 1968, *Tres tristes tigres*, y luego se repetiría dentro del mismo contexto político en la cinta *Palomita blanca* (1973). En *La expropiación*, la conversación entre Vidal y los campesinos se produce casi totalmente a oscuras, solo con unos destellos de luz provenientes de las antorchas que portan los campesinos [figura 3]. La pantalla se llena de voces aunque no podamos ver casi nada.<sup>8</sup>

8 Sobre el uso de mecanismos sonoros similares en *Palomita blanca*, véase Lema Habash (“Una dialéctica dispersa”).

FIGURA 3



Encuentro “a oscuras” entre Vidal y el campesinado del fundo.

Hasta ese momento del filme el sonido de las voces se ha caracterizado por una homogeneidad en cuanto a su tono y su acento. Desde el comienzo de la película Ruiz ha enfatizado un acento específico, correspondiente al hablar de la clase burguesa chilena. La primera conversación telefónica que escuchamos entre Delfina y una amiga es tal vez el ejemplo más claro a este respecto, donde no es solo un tono específico el que se destaca, sino la intercalación de modismos chilenos –los que dan cuenta de un desprecio clasista por parte de la madre de familia<sup>9</sup>– y de frases completas en francés, elemento que hace referencia al carácter extranjerizante propio de su condición socioeconómica.

El acento de Vidal no escapa a esta caracterización, establecido en igualdad de condiciones respecto del resto de las y los protagonistas del filme. En efecto, si, como ya he señalado, el contenido ideológico presente en las palabras de Vidal es diferente de aquel contenido en las palabras de Nemesio, no ocurre lo mismo con la

9 Por ejemplo, Delfina usa sistemáticamente los modismos de “roteque”, “rotos” y “rotería” para referirse a un carnicero, a una empleada y a partidarias y partidarios de la Unidad Popular.

sonoridad de su acento, el cual da cuenta, una vez más, de una igualdad en términos de extracción de clase. De esta manera, Ruiz expresa a través de la sonoridad de la voz una suerte de *habitus* de clase.

Consecuentemente, el desencuentro de Vidal con las campesinas y los campesinos que han llegado a tomarse el fundo, se marca también a través de una diferencia sonora, la cual se hace más evidente en la medida en que prácticamente no se puede ver a los cuerpos que hablan. El acento de los campesinos es marcadamente diferente de aquel de Vidal, dando cuenta de distintos *habitus* de clase. A su vez, el contenido discursivo de lo que se escucha refrenda el desencuentro entre el funcionario estatal y el grupo de campesinos organizados. Mientras ellos se quejan de que Vidal ha ido a comunicarse directamente con el patrón en lugar de haberse acercado a los campesinos, el funcionario les señala que sus acciones están fuera de la legalidad, lo cual solo trae problemas al Gobierno y, ante ello, les pide que se retiren y lo dejen hacer su trabajo tranquilo; un trabajo que, según las palabras de Vidal, va en beneficio del pueblo mismo. No es posible subvalorar la (auto)crítica implícita en esta escena: el proceso de reforma agraria aparece graficado como dirigido en *nombre* de la clase campesina pero *sin* la participación de aquella clase.

La retórica discursiva de Vidal se acerca más a la de la burguesía que a la del pueblo, no solo por su sonoridad, sino también por el uso reiterado de imperativos con los cuales se dirige a los campesinos (“Yo no puedo aceptar tampoco que ustedes me vengan a decir cómo tengo que operar yo”; “no voy a aceptar tampoco que usted me esté dando lecciones de cómo voy a hacer las cosas”; “no solo les voy a pedir, sino les voy a exigir que se vayan tranquilos”). El uso de una forma retórica imperativa para dar instrucciones durante el filme había aparecido como uno de los elementos distintivos de la familia terrateniente. Esto surgió al inicio del filme cuando Delfina ordena a sus empleadas hacer sonar cacerolas en repudio al Gobierno simplemente exclamando sus nombres (“¡Eulogia! ¡Casilda!”), o bien cuando los hijos de la familia ordenan a uno de sus capataces alejarse de Vidal (“Lucho, salga por favor”). A nivel sonoro y en términos retóricos, al menos, Vidal aparece como una figura que se conecta más bien con rasgos característicos propios de la burguesía terrateniente que con el pueblo, cuyos intereses dice representar.

De esta manera, *La expropiación* indica que la autoabolición o el suicidio de clase aparece como una tarea mucho más compleja de lo que plantea, por ejemplo, el discurso de Littin. En efecto, tal suicidio aparece impedido tanto por la presencia de un *habitus* que se expresa en la forma en que *suenan* los cuerpos, como también por el reconocimiento de la posibilidad de utilizar las herramientas de la propia clase contra los intereses que ella misma ha forjado. El personaje de Vidal no apunta explícitamente ni a una posibilidad ni a una voluntad de desclasamiento, sino a un problema estructural acerca de la manera en que el Gobierno lleva adelante su proyecto y la relación que establece con el pueblo.

## Los muertos vivos de *La expropiación*: una perspectiva comparada

La presencia de la muerte se hace aún más central en la cinta cuando, luego de su agitado debate político, Nemesio invita a Vidal a una fiesta con los antepasados, que en antaño habitaron de la propiedad. A medida que los vemos ingresando a escena, la cinta identifica a tres fantasmas o muertos vivos: un antiguo capataz asesinado por un grupo de bandidos [figura 4], un veterano combatiente del ejército de Chile muerto en la batalla de Chorrillos durante la guerra del Pacífico (1879-1983) [figura 5] y un sacerdote, tío de Nemesio, quien además oficia de confesor de su sobrino y le hace ver que la entrega de terrenos constituye un grave pecado [figura 6]. Si bien la cinta singulariza a estos tres personajes, apreciamos a muchos más.

El *Dictionnaire de la pensée du cinéma* conecta la noción de muerto viviente casi unívocamente con aquella de zombie (De Baecque 731-732). La figura del muerto viviente ciertamente incluye aquella del zombie, pero esta última es insuficiente para

FIGURA 4



Antepasado 1.

FIGURA 5



Antepasado 2.

FIGURA 6



Antepasado 3.

caracterizar la representación de los muertos vivientes de *La expropiación*. Desde su primera escenificación cinematográfica con la película *White Zombie* (Victor Halperin, 1936) hasta una de sus más recientes versiones televisivas en la serie *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010-2022), pasando por todas las obras de George Romero que modelarían al género de manera definitiva durante el siglo xx, la aparición del zombie como sujeto que vuelve a la vida luego de morir se liga, siempre, a un evento extraordinario. *White Zombie* da inicio a esta tendencia al conectar los rituales vudú haitianos con la preparación de una pócima especial que, bajo las órdenes de una mente maligna, convierte a los vivos en criaturas alienadas de su propia voluntad, cuyas almas son absolutamente controladas.<sup>10</sup>

La obra de Romero, comenzando con su filme *The Night of the Living Dead* (1968), apunta en una dirección similar: existe “algo” que “provoca” el hecho de que los seres humanos se levanten luego de muertos para enseguida intentar comerse a los vivos. En esta cinta, el evento extraordinario se asocia al repentino esparcimiento de energía nuclear a partir de la explosión de un satélite. Si bien en *The Walking Dead* las causas que originan al zombie no son explicadas de manera clara, sí se tiene certeza respecto de que hay “algo” que ocurrió a partir de lo cual se desencadenó esta epidemia. De hecho, la serie ha dado cabida a la producción de *Fear the Walking Dead* (Robert Kirkman y Dave Erickson, 2016-2017), donde en una seguidilla de capítulos se tematizan las razones y el caos al comienzo del apocalipsis zombie.

Se podría argumentar entonces que el personaje del zombie en sus representaciones cinematográficas y visuales más populares se emparenta con la búsqueda de un “origen” más o menos extraordinario. El zombie corresponde a un evento extraordinario, no solamente por el hecho de lo que implica en tanto ser (un muerto viviente), sino por su nacimiento.

Si bien la representación del nacimiento de los zombies en *Zombie 2* (1979) de Lucio Fulci no explica de manera específica la razón de su surgimiento, su propagación sigue una lógica similar a las modalidades presentes en el género cinematográfico establecido por Romero: el contagio. Puede que haya una explicación para el surgimiento del zombie, pero existe, por así decirlo, un segundo grado de explicación para su propagación sin cesar dado por el contagio que una mordida de estos seres provoca en los seres humanos.<sup>11</sup> El patrón del contagio será asumido por cintas de ciencia ficción cuyos personajes no se constituyen en zombies propiamente tales, pero que se emparentan en términos representacionales con diversas figuras de muertos vivientes.<sup>12</sup>

10 La misma modalidad representativa se seguirá en la cinta *The Serpent and the Rainbow* (1988) de Wes Craven, también ambientada en Haití.

11 Lógica de contagio similar, por supuesto, a aquella que desencadena una mordida por parte de otra modalidad de muerto viviente: el vampiro.

12 Aquí podemos mencionar, por ejemplo, *Rabid* (1977) de David Cronenberg o bien las adaptaciones cinematográficas de la obra literaria de Richard Matheson, *I Am Legend*, tales como *The Last Man on Earth* (Ubaldo Ragona y Sidney Salkow, 1964), *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971) y su homónima, *I Am Legend* (Francis Lawrence, 2007).

La tendencia a establecer siempre un origen de la anomalía del muerto viviente no se agota con la figura del zombie. Las representaciones cinematográficas de otras figuras que se emparentan con la noción de muerto viviente también se ligan a un evento extraordinario que los hace volver a la vida. Es el caso, por ejemplo, de la figura de Frankenstein, en su versión original y en sus múltiples adaptaciones cinematográficas.<sup>13</sup> Aquí la “explicación” de la vida de este personaje se liga a la capacidad intelectual de un científico para dar vida a la materia muerta. Algo similar puede decirse de la película *Docteur Jekyll et les femmes* (1981) de Walerian Borowczyk, adaptación del manuscrito original de la obra de Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. En este filme, el doctor a cargo de una serie de experimentos con su propio cuerpo decide voluntariamente transformarse en un ser maligno impulsado exclusivamente por el odio. Otro tanto podría decirse incluso de una figura tan distinta del zombie, pero que aparece en la representación cinematográfica también como un muerto viviente: Freddy Krueger, creado en sucesivas cintas por West Craven.<sup>14</sup> Si bien al principio de la saga no se comprende la razón de Krueger para atacar y asesinar a sus víctimas durante sus horas de sueño, progresivamente se nos “explica” que ello se debe a una especie de odio acumulado por Freddy, cuyo cuerpo no recibió sepultura una vez que fue ajusticiado.

A su vez, todas las obras mencionadas (tal vez con la excepción de algunas versiones de Frankenstein) establecen una relación específica entre el muerto viviente y el ser humano vivo. Aquella relación es la de la *destrucción*. La aparición del muerto viviente se sitúa en *contra* del vivo en la medida en que quiere devorarlo, abusar de él y/o simplemente asesinarlo. Atada a la explicación de su origen o bien de su propagación, la concepción de muerto viviente se liga al temor por la vida del ser humano. De ahí que las tramas de estas obras giren frecuentemente en torno a cómo aislarse del muerto viviente o bien a cómo destruirlo.

*La expropiación* muestra una figura del muerto viviente que se sitúa a contrapeño de las características que se han mencionado. En esta cinta no existe un afán por explicar la presencia de los muertos vivientes. No hay un evento extraordinario que desencadena la presencia de los muertos vivientes en el fondo que se va a expropiar. Los muertos viven simplemente porque han muerto, porque son parte de una tradición que se ancla en un espacio cultural, social y familiar. De esta manera, el muerto viviente de *La expropiación* se constituye en una figura ordinaria y no extraordinaria.

Existe así una triple intervención en el género del muerto viviente por parte de Ruiz. La primera se constituye a nivel de estética cinematográfica, y nos refiere a un alejamiento de un modelo narrativo estándar de acuerdo al cual toda acción dentro de un relato determinado está sometida a normas de conflicto que la ligan siempre

13 Como, por ejemplo, *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *Son of Frankenstein* (Rowland V. Lee, 1939).

14 *A Nightmare on Elm Street* (1984), *A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* (1985) y *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors* (1987).

a un hecho central. Este aspecto se relaciona con la crítica radical que Ruiz planteó contra el modelo narrativo dominante en Hollywood, consistente en lo que el cineasta dio en llamar la “teoría del conflicto central”. Según Ruiz, la teoría del conflicto central consiste en establecer que “[u]na historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes regresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central” (*Poética del cine* 19).

Si bien Ruiz no utiliza la noción de “explicación” en esta definición, la teoría del conflicto central no escapa a la necesidad de establecer cadenas causales que expliquen todo lo que ocurre en escena. La noción de “regresión” mencionada por Ruiz da cuenta de que el conflicto central se liga necesariamente a una serie de explicaciones siempre atadas, en último término, al “origen” a partir del cual surge el conflicto. Si bien muchas de las narrativas que se han mencionado en torno a la problemática del muerto viviente intentan alejarse del modelo narrativo hollywoodense dominante, persiste aún un remanente explicativo que liga la aparición del muerto viviente a un origen a partir del cual este ser se produce. Ello conduce a una particularización del muerto viviente como un evento espectacular, anormal, el que enseguida lo sitúa en una lógica de oposición frente al ser humano vivo. En otras palabras, podría decirse que el conflicto central en estas representaciones se establece en la lucha del vivo contra el muerto viviente. La regresión causal que explica el origen del antagonismo permite ordenar la historia en función de un origen extraordinario de este antagonismo.

En *La expropiación* los muertos vivientes simplemente aparecen sin explicación previa. Aquí, los muertos vivientes no se establecen de manera extraordinaria sino que forman parte de la vida ordinaria. En efecto, Ruiz crea una figura de muerto viviente que podría calificarse como “naturalizada”. La falta de explicación o de cadena causal que refiera a la aparición del muerto viviente lo sitúa como un ser más dentro del paisaje de criaturas que participan del mundo.

En segundo lugar, y en conexión con lo anteriormente señalado, la intervención de Ruiz respecto del género cinematográfico de los muertos vivientes se asocia con una manera específica en que estos seres se relacionan con los vivos. La presencia del muerto viviente en *La expropiación* no constituye una figura caracterizada por el afán de destrucción de los vivos. La naturalización del muerto viviente implica, al mismo tiempo, que estos no se oponen a los vivos solo por el hecho de que estén vivos. Su participación en el mundo se concibe en los mismos términos de participación que les competen a los vivos. Dicho de otra manera, entre los vivos y los muertos vivientes no existe un antagonismo, sino una participación conjunta en los mismos espacios.

En *La expropiación*, esta participación y vida en conjunto entre vivos y muertos se materializa de manera específica en la arena de fuerzas políticas en disputa. En efecto, a partir de este punto podemos mencionar una tercera intervención de Ruiz respecto de la figura del muerto viviente: su participación política. Nuevamente podemos referirnos al *Dictionnaire de la pensée cinématographique* donde se hace

hincapié en que desde la obra de Romero el género del zombie se sitúa como una metáfora que logra representar una crítica política en diversos niveles. En efecto, en *The Night of the Living Dead* las fotografías fijas al final de la cinta representando la manipulación y quema del cuerpo afroamericano recién confundido con un cuerpo zombie desmarcan la película de una simple trama de ciencia ficción y la anclan, en cambio, en una crítica directa contra el racismo. Asimismo, Romero genera una crítica radical al capitalismo estadounidense en *Dawn of the Dead* (1978), donde las escenas de zombies recorriendo los pasillos de un centro comercial, y los diálogos de los vivos ahí atrincherados acerca de la dicha de tener todo a la mano en aquel lugar, dan cuenta del sinsentido de la sociedad de consumo. Podrían nombrarse también las imágenes de archivos periodísticos sobre guerras e intervenciones militares en *Diary of the Dead* (2007), las que también sacan a la cinta de una simple comedia negra sobre jovencillos y jovencillas filmando zombies, para remitirla a una crítica de los medios de comunicación masivos.

La producción de metáforas políticas en torno a los muertos vivientes o criaturas que se constituyen en una especie de “otro” respecto del ser humano no se agota con Romero. La ya mencionada *White Zombie* establece el nacimiento del zombie en un contexto de dominación colonial por parte de Estados Unidos sobre las Indias Occidentales, prefigurando también una crítica al totalitarismo representado en la figura de una suerte de chamán capaz de controlar las almas de sus zombies para producir mano de obra sin costo o llevar a cabo sus malévolos planes. En efecto, la relación entre totalitarismo y dominación del alma fue analizada magistralmente por Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler*, tomando como punto de partida una de las obras más célebres del cine expresionista alemán, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1923), donde un científico hipnotiza a un hombre, convirtiéndolo así en una especie de muerto viviente, para hacerlo trabajar como un secuaz.

Si bien el ángulo político del muerto viviente podría mencionarse en relación a un sinnúmero de otras obras, me parece que lo que expresa el carácter crítico de estas representaciones radica en lo que podríamos llamar la “oblicuidad” a través de la cual se trata lo político. En efecto, el zombie en particular, y el muerto viviente en general, se convierten en recursos artísticos y representacionales para dar cuenta de alguna problemática política (el racismo, la xenofobia, el totalitarismo, el consumismo, etcétera) respecto de la cual estos personajes no se pronuncian directamente. En otras palabras, el muerto viviente no está él mismo encargado de hacer una crítica política dentro de la trama o de la historia en la cual se sitúa, sino que se utiliza como materia a partir de la cual se posibilita una tematización política indirecta.

Es difícil siquiera pensar, de hecho, en cómo los muertos vivientes podrían manifestarse directamente en la arena política, cuando su relación con los vivos, como hemos señalado, no es estrictamente política sino que se funda en una especie de impulso, ya sea propio o controlado por un otro, simplemente por destruir al vivo.

No puede decirse que el muerto viviente tenga un “programa”,<sup>15</sup> ya que este concepto implica la presencia de algún tipo de volición en el plano social, político y/o cultural. Por lo mismo, no es extraño que el muerto viviente sea un medio a partir del cual pueden erigirse una serie de *metáforas* políticas.

Tal vez la intervención más radical que Ruiz produce en el plano de la representación de los muertos vivientes en *La expropiación* sea la constitución de un muerto viviente que no solo puede convertirse en material sobre el cual lo político puede tematizarse metafóricamente, sino que se transforma en sujeto que actúa de suyo de manera política, interviniendo de manera directa en hechos de la contingencia. Si bien esta figura del muerto viviente no actúa contra los vivos, sino que en su mismo campo de fuerzas en disputa, ello no quita que el muerto viviente pueda *oponerse a lo que hacen* algunos de los vivos.

He mencionado que *La expropiación* contiene elementos que la emparentan de una peculiar manera con el género documental. Sin embargo, dicho de manera más precisa, Ruiz escoge un camino intermedio entre la ficción y el documental puro para referirse a hechos propios de la contingencia política del momento. Por una parte, la historia del funcionario que termina muerto tratando de traspasar un terreno voluntariamente donado al Gobierno es una ficción.<sup>16</sup> Por otro lado, sin embargo, la cinta hace referencia explícita a la contingencia política del momento, lo cual sitúa a *La expropiación* si no como proyecto propiamente documental, al menos como un proyecto de “indagación” acerca de la posibilidad de documentar lo real por medio de la creación cinematográfica. La opción por un “cine de indagación”, como el propio Ruiz llamó a su proyecto cinematográfico durante estos años, implica un acercamiento a la realidad social por medio de dispositivos que la “deformen” para que ella muestre aspectos inéditos e invisibles en un modelo cinematográfico de cine directo.<sup>17</sup>

15 Es Laurence Schifano (12) quien utiliza, con claras intenciones retóricas, la noción de “programa” para referirse al hacer de un zombie.

16 Aunque hace referencia a un hecho real: la muerte del funcionario de la CORA, Hernán Mery, mientras expropiaba un fundo durante el proceso de reforma agraria en abril de 1970, bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970).

17 En la célebre entrevista que dio a la revista *Primer plano* en 1972, Ruiz menciona, para ejemplificar esta idea de cine de indagación, la figura del cine como “espejo deformante”: “en el cine yo no creo en el mito del espejo perfecto, mito en el cual tantos cineastas creen, especialmente cineastas chilenos. Por lo demás, el espejo nos da la cara de la realidad, por invertida. A mí me interesaría usar un cine como espejo, pero como espejo que me diera la realidad tal cual es. Y eso creo que es imposible. Por lo tanto uso al cine como espejo, con lo cual obtengo la cara invertida de la realidad, y uso también al cine como espejo deformante. Parto del hecho de que la realidad la ves con los ojos y que el cine, mediante la distorsión, me puede ayudar a captar elementos de la realidad que a uno se le escapan” (“Prefiero registrar” 6). Para una comparación de esta idea de cine en Ruiz y la de otros cineastas de la época véase Lema (“Pensamientos” 165-182). Un análisis completo de la noción de “cine de indagación” va más allá de las posibilidades de este artículo. Al respecto, el trabajo de Navarro propone una útil introducción al tema. Normalmente se hace referencia al cine de indagación de Ruiz como un proyecto artístico restringido al ámbito de su trabajo en Chile, previo a su exilio en Europa. Los trabajos de De los Ríos (17-43), Cortínez (“Nuestro Raoul”) y Cortínez y Engelbert han aportado recientemente por establecer explícitamente una continuidad en el cine de Ruiz, antes y después de su exilio. Asimismo, la noción misma de cine de indagación ha comenzado a ser extrapolada para analizar el cine de Ruiz más allá de sus producciones realizadas en Chile (véase López-Vicuña y Marinescu). Me parece, sin embargo, que la relación entre el proyecto de un cine de indagación y el proyecto de un cine abiertamente político aún no ha sido explotada en su totalidad, sobre todo respecto del cine que Ruiz hizo antes del golpe de Estado. El propio Ruiz,

La presencia de los muertos vivientes se ubica justamente en el cruce entre estos dos polos que dominan la cinta. Por una parte, los muertos vivientes de la película se ligan de manera directa con aspectos del cine de ciencia ficción o bien de tradiciones narrativas fantásticas, lo cual los sitúa dentro de un marco abiertamente no documental. Por otra parte, la participación activa de estos muertos se da respecto del polo de hechos que refieren directamente a la posibilidad de indagar en lo real o documentarlo, sin necesariamente convertirse en cine directo. Dicho de manera más específica, los muertos vivientes de *La expropiación*, alejándose de cualquiera de las representaciones citadas sobre este género cinematográfico, participan en hechos políticos de contingencia al establecerse en la cinta como un grupo de oposición activa a la toma de posesión del fundo por parte del Gobierno. Más allá de la metáfora política, los muertos vivientes se sitúan en el plano del *ejercicio* político directo, llevando a cabo una acción de oposición que podría ser impulsada también por cualquiera de los vivos.

Para poder llevar adelante tal acción de corte político, el muerto viviente de Ruiz presenta otras propiedades que lo distancian aún más de representaciones estándar de otros muertos vivientes. El muerto viviente de Ruiz tiene, en efecto, un “programa”, por lo que, a diferencia de la figura del zombie, contiene una forma de voluntad equivalente a la del ser humano. Ruiz aquí, una vez más, presenta un gesto realista a través de la ficción. Sus muertos vivientes que actúan contra el Gobierno tienen un programa político reaccionario que los emparenta con la figura del “momio”. Esta hace alusión, en el marco discursivo de la política chilena, a la derecha política y a sectores conservadores de la sociedad. Ser momio en Chile significa ser reaccionario. Podría decirse que *La expropiación* materializa la metáfora del momio, al mostrar literalmente a muertos vivientes saliendo de sus tumbas y oponiéndose a ideas y acciones progresistas representadas por la UP.

A la vez, los muertos vivientes de *La expropiación* mantienen rasgos identitarios específicos: tienen nombres, se reconocen sus oficios y es a partir de ahí que estos pueden interpelar a los vivos. Así, el muerto viviente de Ruiz se ubica en las antípodas de la representación del muerto viviente presentado simplemente como una “masa” que se ubica como una especie de “trasfondo” a las aventuras y desventuras que viven los personajes vivos de la serie *The Walking Dead*, donde el foco está puesto en la representación de los problemas y la vida de aquellos que no se han convertido en zombies. Por lo mismo, el muerto viviente de *La expropiación* es más cercano al zombie de Romero, quien sostenía de manera abierta que para él la figura zombie, al menos hasta cierto punto, nunca había perdido rasgos de su humanidad y que en

---

en un texto inédito escrito justo después de la caída de Allende, y publicado recientemente bajo el título “Cuatro temas y dos ejemplos” sostiene abiertamente que el cine de indagación es cine político. El trabajo reciente de Palacios es un aporte en este sentido. Es justamente el carácter de intervención política que aquí trato de estudiar a partir de las figuras de la muerte en *La expropiación*.

ellos podían distinguirse aspectos identitarios propios. En la cinta *Land of the Dead* (2005) Romero lleva el paradigma que emparenta al muerto viviente con el vivo hasta su punto de mayor desarrollo cuando, a partir de una suerte de automatismo, los zombies han aprendido a comunicarse entre sí de manera rudimentaria y pueden entonces atacar a los vivos organizadamente, como si fueran una especie actuando en concierto. Ruiz lleva este paradigma “voluntarista” del muerto viviente a un nivel de radicalidad mucho mayor que el de Romero, al punto de establecer la voluntad de los muertos al mismo nivel que el de los vivos.

La caracterización de rasgos identitarios de los zombies en las películas de Romero forma parte de un principio subyacente en la realización de su cine: los muertos vivientes, explica una de las protagonistas de *Diary of the Dead*, somos nosotros.<sup>18</sup> Los muertos vivientes son los vivos, que se han transformado en enemigos. La utilización abiertamente política del muerto viviente por parte de Ruiz en *La expropiación* es mucho más radical a este respecto. No es solo que los muertos vivientes sean una especie de reverso en el cual se han transformado los vivos, sino que los muertos forman parte de la vida y participan de ella *con y a través* de los vivos. En este sentido, la muerte no forma una dimensión aparte de la vida y, por ello, no puede establecerse estrictamente una distinción entre “los muertos” y “los muertos vivientes”. Lo que la figura del muerto viviente de *La expropiación* establece es la presencia continua de los muertos (y de “la muerte”) en los proyectos que los vivos emprenden.

Sin embargo, a pesar de esta presencia constante del muerto en la vida, con volición propia y con participación política directa, el carácter indagatorio de la cinta de Ruiz propone que sí existe la posibilidad de vencer esta oposición de fuerzas reaccionarias encarnada en los muertos vivientes. Sí es posible vencer a los momios. En efecto, enfrentado a ellos, el funcionario Vidal les ordena, nuevamente en una alocución llena de imperativos, irse de vuelta a sus “tumbas” [figura 7], ante lo cual los muertos vivientes (juntos con algunos vivos, como el propio Nemesio) se retiran de la propiedad. En la medida en que hasta ese momento el filme ha establecido una igualdad de clase entre Vidal y la familia terrateniente, el enfrentamiento entre los antepasados y el funcionario indica también un gesto de corte con su propia historia de clase. La figura del suicidio de clase se hace nuevamente presente cuando Vidal ordena a los muertos retirarse en nombre de la clase proletaria, expresando que la presencia de los antepasados se da meramente como un mecanismo que busca perpetuar los privilegios asociados a su clase.

La intervención de los muertos vivientes en *La expropiación* se ha establecido desde un plano de acción política. Pero el punto de vista de la cinta ha asumido una cierta victoria de las ideas que propulsan la revolución. Sin embargo, esta victoria es ambigua, ya que momentos antes de enfrentarse a los muertos, Vidal se ha enfrenta-

---

18 Debra Moynihan expresa esta idea con nitidez cuando señala que es correcto decir que luego del apocalipsis zombie el mundo se ha convertida en una lucha de “[u]s against them, except they are us”.

FIGURA 7



Vidal: “¡Les exijo que se vayan todos tranquilamente a sus respectivas tumbas! ¡Ya, fuera!”

FIGURA 8



Separación entre Vidal y las y los campesinos del fundo.

do también a los vivos, encarnados en la figura de las campesinas y los campesinos del fundo. En ambos casos, el funcionario ha resultado victorioso ya que de manera algo autoritaria y paternalista ha logrado despejar el terreno para llevar adelante su propia acción política. El problema es que tanto el grupo de antepasados, así como el conjunto de campesinas y campesinos del fundo se han presentado como poderosas fuerzas colectivas que han sido apartadas por Vidal. En este momento, Vidal ha logrado sobrepasar dos escollos, los vivos y los muertos, pero su actuación política se sitúa ahora en un plano individual sin ningún apoyo colectivo.

### Realismo, simulacro y autocrítica política

La actuación solitaria de Vidal se ve refrendada al momento de su muerte, a la vez trágica e irónica. Si anteriormente he señalado que la separación entre Vidal y las campesinas y los campesinos de izquierda que se acercan a tomarse el fundo se expresa mediante el sonar de los cuerpos, hacia el final del filme esa distancia se plasma cinematográficamente mediante un plano donde Vidal y Nemesio aparecen espaciados de los campesinos por medio de un cerco [figura 8]. A la separación física se añade el hecho de que las y los campesinos se rehúsan a que su patrón entregue el fundo.

La conversación entre campesinos, Nemesio y Vidal se da, nuevamente, en un lenguaje autoritario por parte de los dos últimos. Nemesio sostiene que su decisión ya está tomada y que el fundo será entregado con todo lo que está adentro, incluyendo a sus habitantes. Vidal, por su parte, intenta convencer a las campesinas y los campesinos de que una vez expropiado el fundo, la plusvalía de su trabajo se reinvertirá para aumentar la productividad y mejorar su calidad de vida. Una vez retirado Nemesio, un grupo de campesinos, liderados por el capataz, arremeten contra Vidal y lo matan a golpes.

El paradójico y trágico desenlace de la tarea de Vidal aparece, como se ha sugerido hasta el momento, como una intervención que supone una crítica política al proceder del funcionario. Si bien Vidal actúa en nombre del pueblo, sus acciones no suponen una ruptura radical con su posición de clase. Por “posición de clase” quiero significar el hecho de que Vidal se ubica socialmente siempre más cerca de la familia terrateniente que del campesinado. En la primera confrontación con los campesinos, como se ha visto, Vidal rechaza la acción directa de campesinos de izquierda; y en la segunda ocasión, la postura de Vidal aparece, nuevamente, opuesta a la voluntad de los campesinos habitantes del fundo. Si bien Vidal se enfrenta ideológicamente a la familia terrateniente y sus antepasados, ello no es suficiente para ubicar al funcionario del gobierno de la Unidad Popular *con* el pueblo, a pesar de que actúa en su nombre.

Siguiendo el léxico propuesto por Gilles Deleuze, podría argumentarse que en el personaje de Vidal se materializa una imposibilidad por “devenir minoritario”. La noción de devenir minoritario no implica un aspecto numérico. Sin entrar en todos los ricos detalles que este concepto comporta, se puede señalar que devenir minoritario no involucra necesariamente hacer parte de una minoría en términos absolutos, sino que supone pasar a ocupar de manera crítica un lugar que tradicionalmente ha sido excluido de las posiciones dominantes de poder. De acuerdo a Deleuze, esta posición dominante la ocupa un sujeto (o un grupo de sujetos) que aparece como como el patrón de medida (*étalon*) respecto del cual se jerarquiza toda la sociedad.

Si bien Vidal habla en nombre del pueblo, el desenvolvimiento de su *habitus* de clase durante el filme no permite que, como sujeto, se separe del grupo que establece este patrón de medida social. El punto que quiero recalcar no refiere simplemente a que Vidal *sea* de la misma extracción de clase que los terratenientes a los que se opone ideológicamente. En efecto, Ruiz parece indicar –en tensión con la posición de radical e inmediato desclasamiento que parece trasuntar de la palabras de Littin citadas al comienzo– que salirse de la propia clase de manera puramente voluntaria es una tarea mucho más compleja que lo que la fuerza de un discurso puede sostener. La cinta de Ruiz lleva este tema mucho más allá del mero desclasamiento mecánico o voluntarista. El punto central expresado por Ruiz en *La expropiación* parece ser que se choca con un impase en el proceso revolucionario cuando fuerzas ideológicas que supuestamente deberían actuar mancomunadamente aparecen enfrentadas, cuando del proceso revolucionario se excluye la voluntad de las clases sociales tradicionalmente marginadas (como los campesinos), y cuando el proceso intenta ser guiado (de manera más o menos autoritaria) por una sola posición de clase privilegiada (como la de Vidal).

Hablar en nombre del pueblo no basta para devenir minoritario, utilizando nuevamente el concepto de Deleuze. Ocupar una posición revolucionaria a nivel social no requiere impostar un desclasamiento, pero sí implica desmarcarse de una esfera social que actúa como el patrón de medida. Hablando de manera autoritaria y actuando de manera solitaria, enfrentado a todas las fuerzas sociales con que se encuentra, Vidal falla en este último aspecto, y sigue formando parte de este patrón social dominante.

En este momento se hace necesario mencionar un elemento a modo de digresión. Tal como en otros de sus filmes realizados durante estos años, Ruiz apunta a una suerte de falta de preparación teórico-práctica de la izquierda y sus intelectuales, funcionarias y funcionarios para afrontar fenómenos que podrían darse en llamar como “desclasamientos ideológicos” por parte del proletariado y el campesinado. El tema se repetirá en cintas como *El realismo socialista* (1972) y *Palomita blanca* (1973). En la primera película, un obrero circula políticamente desde la derecha hacia la izquierda, mientras en la segunda, la protagonista, María, una joven de extracción proletaria, se enamora de un joven burgués, Juan Carlos. María participa, además, de una serie de eventos ligados a lo que podría denominarse como la cultura *pop* de los años sesenta y setenta, tradicionalmente considerada como imperialista y alienante por la izquierda. El documental perdido que Ruiz realizó como un subproducto de *Palomita blanca*, titulado *Palomilla brava* (1973), muestra el proceso de casting de selección de jóvenes para los roles de María y Juan Carlos y, según los testimonios con los que contamos, tematizaba entre otras cosas la intensa relación entre la juventud chilena de diversa extracción social y la cultura pop.

*La expropiación* es la cinta donde posiblemente se aprecia de manera más evidente este gesto crítico de Ruiz hacia el problema del desclasamiento ideológico popular, como un asunto que no había sido considerado en toda su envergadura por la teoría de raigambre marxista. La continuidad establecida entre la postura de los antepasados reaccionarios y los campesinos habitantes del fundo contra la acción del Gobierno representada por Vidal, así como también las diferencias entre grupos de campesinos a favor y en contra de ciertas políticas gubernamentales, da cuenta de un complejo de posturas que no pueden reducirse ni a una posición de clase, ni a una posición ideológica mecánicamente discernibles de acuerdo a la extracción socio-económica de los actores involucrados. Aun cuando un estudio acabado de este problema va más allá de las posibilidades de este artículo, es importante señalar que el tratamiento del problema del desclasamiento ideológico del proletariado por parte de Ruiz no es considerado meramente como uno de alienación o falsa conciencia, sino que se analiza desde una perspectiva de experiencias cotidianas, ancladas en vivencias afectivas y en una tradición aferrada en los *habitus* de los protagonistas.

Fiel a su estilo cinematográfico, la crítica política expresada por Ruiz en *La expropiación* a partir de la muerte de Vidal se establece de manera ambigua. La escena donde el funcionario es masacrado, junto con la secuencia final del filme donde se aprecia a la familia terrateniente manejando hacia fuera del fundo, da cuenta, una vez más, de la ambigüedad estructurante del filme entre los polos de la ficción y el realismo. La secuencia en que Vidal es literalmente destrozado a golpes comienza con un plano en que el capataz lo empuja hacia la multitud de campesinos. En este momento, lo que se aprecia es un plano fotográfico fijo [figura 9]. Esta modalidad estética se repetirá en el fotograma final de la película, la que congela la imagen de un campesino, el cual participa de una protesta para evitar la salida de los terratenientes

FIGURA 9



Plano fijo del capataz atacando a Vidal.

FIGURA 10



Plano fijo de un grupo de campesinos bloqueando la salida del dueño del fundo y su familia.

del fundo [figura 10]. Las imágenes fijas de *La expropiación*, al igual que su uso en las películas de Romero así como en una serie de cintas documentales pertenecientes al nuevo cine latinoamericano,<sup>19</sup> intentan anclar la (ciencia) ficción en una referencia al realismo que utiliza a la fotografía como documento que marca lo que “ha sido visto”, supuestamente sin manipulación.<sup>20</sup> El uso de este dispositivo cercano a la fotografía participa como un elemento más de voluntad documental en *La expropiación*.

Sin embargo, esta referencia realista en el filme es puesta en entredicho automáticamente por el propio Ruiz, al utilizar una modalidad evidentemente no realista para mostrar la muerte de Vidal. Más específicamente, el cuerpo muerto de Vidal aparece en tres primeros planos donde lo que apreciamos es, *indudablemente*, un muñeco y una serie de elementos materiales que hacen las veces de órganos repartidos por el suelo [figuras 11, 12 y 13]. Me parece que no es posible sostener que la utilización de tal dispositivo abiertamente no verosímil para representar la muerte del funcionario se deba a la falta de recursos técnicos. En efecto, el cuerpo muerto de Vidal no tendría por qué haber sido mostrado explícitamente para efectos del argumento del filme. Por lo mismo, el cuerpo destrozado de Vidal cumple una función específica al interior de la película que va más allá de una intención meramente narrativa. Sugiero que la utilización de esta imagen da cuenta de una voluntad explícita por situar al filme en un espacio de simulacro. Contrariamente al efecto realista que produce la imagen congelada, la utilización de este muñeco, evidentemente falso, aleja al filme de su referencia paradocumental para situarlo más cerca de un espectáculo de ficción o de parodia.

19 Este es el caso, por ejemplo, de filmes como *Las banderas del pueblo* (Sergio Bravo, 1964), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Gettino, 1968), *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer, 1974).

20 Sobre este asunto, véase el clásico estudio de Roland Barthes, *La cámara lúcida*.

FIGURA 11



FIGURA 12



FIGURA 13



El cuerpo repartido de Vidal.

Durante su carrera filmográfica Ruiz ensayó múltiples maneras de representar lo que él mismo denominó como “el cuerpo repartido”, es decir, maneras de mostrar cómo un cuerpo puede devenir esparcido en el espacio. *La expropiación* utiliza las imágenes del cuerpo repartido de Vidal con un propósito a la vez político y estético. Se busca afectar al público espectador de una manera particular al mostrar no simplemente la muerte de Vidal, sino la repartición de su cuerpo.<sup>21</sup> En la línea de análisis comparativa que se ha propuesto hasta ahora, podemos señalar también que las imágenes del cuerpo muerto de Vidal adelantan la representación de las muertes más *gore* mostradas en películas zombies durante la década del setenta. En efecto, la escenas de destrucción corporal a las cuales las y los espectadores se han acostumbrado a través de películas y series televisivas en torno al fenómeno zombie, no hacen su aparición en el cine sino hasta 1978, con la aparición de *Dawn of the Dead*, primera cinta del género en colores. En *La expropiación*, Ruiz adelanta una imagen que ha pasado a ser icónica: el desmenuzamiento grotesco de un cuerpo, el que se convierte únicamente en trozos de materia repartida, irreconocible como cuerpo humano.

Cabría preguntarse por el efecto buscado por esta representación del cuerpo repartido. Una breve nota sobre escenas similares tipo *gore* en cintas sobre zombies se hace pertinente aquí. Uno de los elementos que ha sido destacado a partir de la figura del zombie y, más generalmente, del muerto viviente, es la intención por encarnar en esos personajes una “otredad” respecto del género humano (Fernández Gonzalo 17-39). Uno de los elementos clave en esta producción de la otredad no está dada simplemente por el hecho, ciertamente extraordinario, de la vuelta a la vida de un muerto, sino por el tipo de constitución corporal de este personaje. La constitución de una otredad pasa

21 El tópico del cuerpo repartido en el cine de Ruiz se inspira en tradiciones de poesía y música popular chilena, donde se tematiza justamente el problema de un cuerpo repartido. Véase la entrevista realizada a Ruiz por Buci-Glucksmann y Ravault d'Allonnes (96-98), así como y aquella realizada por Peeters (60-62).

de manera muy relevante por la constitución dispersa de la materia del cuerpo humano en el zombie, cuya corporalidad apenas forma una unidad y difícilmente se soporta a sí misma. Las múltiples escenas donde el zombie es destruido con los más insólitos y violentos métodos enfatizan esta noción de un cuerpo devenido otro, materialmente distinto al cuerpo humano vivo, precisamente por la facilidad con que puede devenir un cuerpo repartido; o sea, por la facilidad con que puede devenir inidentificable como cuerpo humano total, íntegro, y pasar a ser simplemente materia esparcida. En la representación del cuerpo repartido del zombie hay ciertamente un interés por llevar al extremo esta tendencia en la observación de un cuerpo fragmentado, devenido completamente otro.

Si bien el cuerpo repartido de Vidal no obedece a los mismos parámetros del esparcimiento corporal tipo zombie, la dispersión de su cuerpo sí podría expresar la producción de una otredad dentro de un contexto político específico, a saber, el del encuentro entre un funcionario gubernamental y la base social en nombre de la cual decide actuar (el campesinado). La repartición del cuerpo de Vidal genera una suerte de corolario del desencuentro entre estos últimos y el funcionario que representa al Gobierno. En términos estéticos, este desencuentro no se expresa solamente en el hecho de que campesinos hayan matado a Vidal, sino justamente en la repartición de su cuerpo, hasta el punto de convertirlo en materia que se sale de los cánones de integridad del cuerpo humano. Con ello, Ruiz ha expresado una distancia tal entre los campesinos y el funcionario, al punto de convertir a Vidal en un otro radical por medio de la dispersión de su cuerpo.

A su vez, la transformación del funcionario en esta otredad en términos materiales sugiere un cuestionamiento acerca de la identidad propia de Vidal. La producción de esta otra materialidad disloca la supuesta identidad entre el proyecto que Vidal dice representar y el Gobierno que encarna ese proyecto a mayor escala. Si la supuesta autoridad de Vidal para hablar en nombre de un proyecto político y, a la vez, de una base social popular se articulaba en la presencia de su cuerpo, el que se constituía en el lugar de los hechos para tomar posesión de un espacio, entonces podemos decir que es esta autoridad la que se destruye al repartirse su cuerpo. Mediante los afectos que estas imágenes generan, lo que se provoca es un radical cuestionamiento sobre la efectiva posibilidad para encarnar o identificar todo un proyecto y toda una base social en la unidad de un solo cuerpo.

Ahora bien, este cuestionamiento de orden político debe ser observado necesariamente a partir de la ambigüedad entre una voluntad por el realismo indagatorio, por un lado, y por el simulacro, por otro. *La expropiación* no es una cinta de oposición al Gobierno. En una línea autocrítica, la modalidad de simulacro presente en la muerte de Vidal implica una toma de distancia respecto de la tesis central que la cinta expresa sobre las dificultades del proceso revolucionario. El evidente simulacro en la muerte de Vidal supone así una suerte de *exploración hipotética* respecto a los resultados del proceso político chileno. La cinta no dice “esto es lo que va a pasar”;

sino simplemente “esto es lo que *podría* pasar”. *La expropiación* es una hipótesis acerca los posibles resultados no esperados por la izquierda si esta no hace un esfuerzo por revisar ciertas tensiones entre teoría y praxis revolucionaria.

Por otra parte, los dispositivos que acentúan el carácter documental de la película, materializados a manera de corolario en la última imagen fija, expresan una idea mucho más axiológica y no hipotética acerca de “el” camino a seguir para la Unidad Popular. La imagen final del campesino mirando a la cámara y sosteniendo una bandera roja apunta a que el proceso revolucionario no puede realizarse simplemente en nombre del pueblo, sino que es el pueblo el encargado de llevar adelante el proceso revolucionario. No basta simplemente con utilizar las herramientas de la burguesía si ello no lleva a una radical transformación de las relaciones de clase y a la abolición de un patrón social desde el cual se jerarquizan todas las relaciones sociales. La imagen fija al final del filme es así una suerte de recordatorio realista que muestra no solamente el objeto en nombre de quien se desarrolla la revolución, sino también el sujeto que la debe llevar a cabo.

La muerte en sus múltiples versiones se constituye así en un aspecto que permite movilizar una serie de ideas respecto del proceso revolucionario chileno. El monólogo de Vidal permite tematizar el asunto de desclasamiento y, a partir de ello, el problema de la relación entre el Gobierno y su base de apoyo social. Los muertos vivientes se constituyen en expresiones acerca de la manera en que el peso de la tradición se establece como una esfera relevante que va incluso más allá de la voluntad de los actores sociales vivos. La evidente representación no-realista de la muerte de Vidal ubica al filme no como una cinta contra el Gobierno, sino como una crítica desde el interior del proyecto de la Unidad Popular.<sup>22</sup> Mediante la relación ambigua entre dispositivos realistas y antirrealistas la cinta se sitúa como una suerte de hipótesis sobre los potenciales problemas de la UP, sin por ello establecerse como una sentencia definitiva acerca de la suerte (o la muerte) del proyecto revolucionario.<sup>23</sup>

22 En este sentido, me alejo de la posible interpretación de *La expropiación* que proponen Cortínez y Engelbert, cuando sostienen que esta película “puede verse como un apoyo a la estrategia de la lucha armada propagada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y una crítica a la vía pacífica al socialismo de Allende”. Ello no quita que, como también señalan Cortínez y Engelbert citando una entrevista al propio Ruiz, la película haya sido considerada como una provocación dentro de los partidos de izquierda (99).

23 Quiero agradecer a Catalina Hidalgo, por impulsarme a escribir este artículo y por las discusiones sostenidas durante su elaboración; a Laura Jordán, por sus ricos comentarios a una versión anterior de este texto; y a las tres personas que han escrito reportes de evaluación anónimos, por sus sugerencias para la mejora en el contenido de este escrito. Cualquier error u omisión deberá, por supuesto, atribuírseme a mí solamente.

## Referencias

- Aguirre, Carlos. “Una imagen no mistificadora de la Unidad Popular: El filme *Realismo Socialista* de Raúl Ruiz como espacio de autocrítica política de la vía chilena al socialismo”. Ponencia presentada en las IV Jornadas de Historia de las Izquierdas, Universidad de Santiago, Santiago, 27 de agosto de 2014.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. París, Gallimard, 1980.
- Bize, Cristóbal. *El otoño de los raulíes: poder popular en el Complejo Forestal y Maderero Panguipulli (Neltume, 1967-1973)*. Santiago, Tiempo Robado Editoras, 2017.
- Buci-Glucksmann, Christine y Fabrice Ravault d’Allonnes. *Raoul Ruiz*. París, Dis Voir, 1987.
- Cáceres, Yenny. *Los años chilenos de Raúl Ruiz*. Santiago, Catalonia, 2019.
- Carter, Daniel. “Violence, Ideology and Counterrevolution: Landowners and Agrarian Reform in Cautín Province, Chile, 1967–73”. *Journal of Latin American Studies*, vol. 51, n° 1, 2017, pp. 109-135.
- Casals, Marcelo. *El alba de una revolución: la izquierda y el proceso de construcción estratégica de la “vía chilena al socialismo” 1956-1970*. Santiago, LOM, 2010.
- Cortínez, Verónica. *Cine a la chilena: las peripecias de Sergio Castilla*. Santiago, Ril, 2001.
- . “Nuestro Raoul: ¿de qué estamos hablando?”. Ed. Mónica Villarroel. *De Ruiz a la utopía en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM y Centro Cultural La Moneda, 2017, pp. 167-184.
- Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago, Cuarto Propio, 2010.
- De Baecque, Antoine. “Zombie”. *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Eds. Antoine de Baecque y Philippe Chevallier. París, Presses Universitaires de France, 2012, pp. 731-732.
- De los Ríos, Valeria. *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y a la poética de Raúl Ruiz*. Santiago, Metales Pesados, 2019.
- Del Pozo, José. *Rebeldes, reformistas y revolucionarios. Una historia oral de la izquierda chilena en la época de la Unidad Popular*. Santiago, Documentas, 1992.
- Del Valle, Ignacio. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago, Cuarto Propio, 2014.
- Fernandois, Joaquín. *La revolución inconclusa: la izquierda chilena y el gobierno de la Unidad Popular*. Santiago, Centro de Estudios Públicos, 2013.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- Frens-String, Joshua. “Communists, Commissars, and Consumers: The Politics of Food on the Chilean Road to Socialism”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 98, n° 3, 2018, pp. 471-501.
- García Espinosa, Julio. *Por un cine imperfecto*. Castellote, Madrid, 1976.
- Garretón, Manuel, y Tomás Moulian. *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile. 1970-1973*. Santiago, Ediciones Minga, 1983.

- Gaudichaud, Franck. *Poder popular y cordones industriales: testimonios sobre el movimiento popular urbano, 1970-1973*. Santiago, LOM y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2004.
- . *Chile, 1970-1973. Mil días que estremecieron al mundo. Poder popular, cordones industriales y socialismo durante el gobierno de Salvador Allende*. Santiago, LOM, 2016.
- Goddard, Michel. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York, Wallflower Press, 2013.
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
- Harmer, Tanya. *Allende's Chile and the Inter-American Cold War. The New Cold War History*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.
- L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Dirigido por Pierre-André Boutang y Michel Pamart. La Femis y Sodaperaga Productions, 1995.
- Lema Habash, Nicolas. "Pensamientos sobre un nuevo cine. Los cineastas de izquierda en el contexto revolucionario de la Unidad Popular". *Seminario Simon Collier 2006*. Ed. Rafael Sagredo. Santiago, Universidad Católica de Chile, 2006, pp. 149-183.
- . "La historia en off de *La Colonia Penal*. Hacia una interpretación política de la abstracción en Raúl Ruiz". *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Eds. Valeria de los Ríos e Iván Pinto. Santiago, Uqbar, 2010, pp. 121-139.
- . "Una dialéctica dispersa. Desbordes lingüísticos en Palomita Blanca de Raúl Ruiz". *Actas del segundo simposio internacional de filosofía y estética*. Ed. Margarita Alvarado. Santiago, Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 401-411.
- Littin, Miguel. "El cine: Herramienta fundamental". *Cine cubano*, n° 66-67, s. f.
- . "Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine". *Primer Plano*, n° 2, 1972.
- López-Vicuña, Ignacio y Andreea Marinescu, editores. *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*. Detroit, Wayne Univesity Press, 2017.
- Marín, Pablo. "Mito e historia en *La expropiación*". *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Eds. Valeria de los Ríos e Iván Pinto. Santiago, Uqbar, 2010, pp. 103-109.
- Matheson, Richard. *I am Legend*. Nueva York, Gold Medal Books, 1954.
- Medina, Eden. *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, Santiago, LOM, 2013.
- Mouesca, Jacqueline. *Plano Secuencia de la Memoria en Chile. Veinticinco Años de Cine Chileno*. Madrid, Ediciones del Litoral, 1988.
- Navarro, Sergio. *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*. Santiago, Metales Pesados, 2019.

- Palacios, José Miguel. "Las reglas del juego. Hacia una política del cine en dos escritos de Raúl Ruiz". *Anales de literatura chilena*, n° 30, 2018, pp. 151-166.
- Peeters, Benoît. "Conversations avec Raoul Ruiz." *Raoul Ruiz. Le magicien*. Ed. Benoît Peeters y Guy Scarpetta. París, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- Pinto, Julio editor. *Cuando hicimos historia. Las experiencias de la Unidad Popular*. Santiago, LOM, 2005.
- Pinto, Julio, editor. *Fiesta y drama: nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago, LOM, 2014.
- Pinto, Iván y Luis Felipe Horta. "Vías no realizadas en el cine político chileno. Parodia, extrañamiento y reflexividad". *Aisthesis*, n° 47, 2010, pp. 128-141.
- Roxborough, Ian, Jacqueline Roddick y Philip J. O'Brien. *Chile: The State and Revolution*. Londres, MacMillan Press, 1977.
- Ruiz, Raúl. "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno". *Primer Plano*, n.º 4, 1972.
- . *Poética del cine*. Santiago, Editorial Universitaria, 2000.
- . "Cuatro temas y dos ejemplos". *Pensar & Poetizar*, n° 12, 2015, pp. 151-155.
- Ruiz, Raúl y Cristián Warnken. *La belleza del pensar*. Santiago, 2002, Canal 13 Cable. <https://www.youtube.com/watch?v=eJ6M0WIVuUU>. Fecha de ingreso: 11 de octubre de 2018.
- Sanjinés, Jorge. *Teoría y práctica de una cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI, 1979.
- Schifano, Laurence. "Un modern leçon d'anatomie". Prefacio a Barbara Le Maitre, *Zombie, une faible anthropologie*. París, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015.
- Schlotterbeck, Marian. *Beyond the Vanguard: Everyday Revolutionaries in Allende's Chile*. Oakland, University of California Press, 2018.
- Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Londres, Longman, 1887.
- Tinsman, Heidi. *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la reforma agraria chilena*. Santiago, LOM y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2009.
- Touraine, Alain. *Vie et mort du Chili populaire*. París, Editions du Seuil, 1974.
- Trabucco, Sergio. *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento de Nuevo Cine latinoamericano*. Santiago, LOM, 214.
- Trumper, Camilo. *Ephemeral Histories: Public Art, Politics, and the Struggle for the Streets in Chile*. Oakland, University of California Press, 2017.
- Winn, Peter. *Weavers of Revolution: The Yarur Workers and Chile's Road to Socialism*. Nueva York, Oxford University Press, 1986.
- . *La revolución chilena*. Santiago, LOM, 2014.

Enviado: 3 junio 2018

Aceptado: 1º febrero 2019