laFuga

Pena de muerte (Tevo Díaz, 2012)

Revindicando los límites éticos de la imagen

Por Claudia Bossay

Tags | **Cine documental | True crime | True crime documentary | Ética de la imagen | Justicia | Estudios de cine (formales) | Chile**

En el documental *Pena de muerte,* Tevo Diaz, junto al equipo de producción exploran el horroroso caso de los psicópatas de Viña del Mar. Diez asesinatos y cuatro violaciones en un período de un año y tres meses que sumió al Gran Valparaíso bajo un estado de psicosis, donde los atemorizados ciudadanos se acusaban entre ellos y temían por sus vidas. Como el documental explora, el contexto de esta seguidilla de crímenes no era cualquiera, Chile estaba en dictadura. A diferencia de otros casos, estos eran crímenes sobre los cuales sí se podía hablar públicamente.

Quizás esta es una de las razones de por qué esta película contó con tanto material de archivo de televisión. A través de éste, se distingue el sensacionalismo en las voces de múltiples reporteros, angustia en las imágenes pues pasa el tiempo y no se obtiene más información, ni nuevas pistas, sin embargo, más víctimas se suman cada tres meses, y las autoridades no dicen nada ni logran detener esta desconcertante situación. La prensa televisiva aparece, en esta detallada recopilación de material de archivo, como persistente pero petrificada, condenada a informar solo el horror y observar desde la distancia. Como comúnmente sucede en los audiovisuales *true-crimes*, este documental es también un pasaje de la historia del periodismo nacional.

Los múltiples segmentos que narran los crímenes utilizan además una fusión de otras voces para referirse a éstos. Una voz en *off* de corte profesional y perita describe la sucesión de acciones que se llevaron a cabo en cada crimen, mientras podemos ver un mapa de estética digital que parece dibujo técnico del lugar descrito. Animaciones nos ayudan a comprender los desplazamientos. Una vez establecido "lo objetivo", los segmentos sobre los ataques se diferencian entre sí con completas recreaciones o entrevistas a sobrevivientes. Además, hay expertos entrevistados como cabezas parlantes, que se suman a la fusión de voces, conjunto con el material histórico de prensa, que hilan de distintas maneras los escabrosos detalles de cada crimen.

Una de las voces expertas en el documental, Ricardo Ruiz, es uno de los periodistas que trabajó cubriendo este caso. En su descripción del período nos dice que cómo la dictadura había detenido y desaparecido a periodistas no había realmente periodismo de investigación. No era común la pregunta crítica ni el punto de vista adquirido desde el análisis minucioso, la prensa no tenía incidencia en la opinión pública. La prensa informaba como los sicópatas actuaban cada vez con más y más desfachatez, –dejando, por ejemplo, el auto robado en un crimen, estacionado en pleno centro de Viña del Mar–. El documental no solo utiliza periodismo de televisión sino también de radio y prensa escrita. Sobre ésta, el fin del segmento titulado *El doble crimen del taxista y el Cazely* trae consigo algo inesperado.

Al final del quinto segmento estos elementos comparten la pantalla –literalmente– y nos revelan algo que no sucede nunca más en toda la película. Aparece una fotografía de prensa publicada en una revista con una verdadera víctima, un cadáver real no una recreación, sino los auténticos restos mortales de un humano, reproducido por la prensa roja sin la dignidad y el respeto que se merece. Una captura de tal como el psicópata dejó a la persona, una muestra de la absoluta falta de respeto por la vida humana, del asesino, pero también de les periodistas y editores. "La violencia convierte en cosa a quién está sujeto a ella" comenta Simone Weil hablando sobre la guerra y el manto de violencia

que deja (1940, en Sontag, 2003 p.21).

En ningún otro momento del filme sucede este acto de violencia de nuevo. Infiero que en el material de archivo sí habían más de estas imágenes puesto que la prensa roja es un género de antigua data en el país, un gusto popular del público lector, guiado por el principio de mientras más sangriento mejor. De aquí es donde surge el poder del género *true crime*. El documental obliga a le espectadore a reaccionar a la imagen, a esa representación del cuerpo sin vida, y evaluar si somos o no "monstruos morales" como describiese Virginia Woolf acerca de la falta de reacción ante las fotografías de cadáveres dejados por las guerras.

Se le critica al *true crime* que es insensible con el dolor de la familia de las víctimas, quienes deben volver a ver a su ser queridos así, exhibidos, despojados de respeto y de derechos. No es que éticamente no se pueda fotografiar un cadáver, quiénes somos nosotres para discutir la práctica victoriana de utilizar la nueva tecnología de la fotografía para recordar por siempre a tus seres queridos, la creación de un *memento mori*. Pero en ese caso, hay consentimiento de quienes pasan a enfrentar el doloroso proceso de duelo. Aquí no. Por una parte, es un problema de la ética de la prensa. Susan Sontag sugiere que la experiencia de "ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas" (2003, p.27). En este caso fueron imágenes de "turistas" locales, donde el periodismo de investigación había sido acallado. Quizás por esto, no hay condena ante la foto de un ser humano mutilado.

Sin embargo, me reconozco mirando el filme entusiasmada, reaccionando a ese cadáver en molestia porque indicialmente muestra la falta de respeto, pero disfrutando de las recreaciones, el montaje, la narrativa, los diálogos de los expertos. Mi propia contradicción queda en evidencia. Guiada por Sontag reflexiono acerca de cómo ver esta imagen no nos permite ayudar a la víctima, su exhibición original no nos enseña ni cómo evitarlo, ni cómo lidiar con el horror. Sin embargo, en la película ciertamente podemos aprender de ella, así supero la indiferencia ante el sufrimiento representado, lo reconozco y lo protesto. Me niego a ser solo una espectadora pasiva ante el sufrimiento.

Dos otros momentos del film invitan a una reflexión en el cómo se presentan los asesinatos. En el segmento *Morir de amor*, hay una recreación del complejo mundo Viñamarino. El film no narra: dos hombres vestidos de colores oscuros esperan en la noche. Está sucediendo el Festival internacional de la canción de Viña del Mar, el material de archivo nos muestra a un jovencillo Miguel Bosé en el escenario de la Quinta Vergara. La recreación nos lleva al lecho del Marga Marga. Un auto se estaciona; en el van dos eventuales víctimas: Fernando Lagunas Alfaro (54 años) y Delia Gonzales Apabaza (apenas 24), nombre laboral, la Topo Gigio, de profesión trabajadora sexual. La configuración de los asesinatos buscaba a parejas, no necesariamente amorosas, aunque varias veces lo fueron. Los hombres morían de impacto de bala –el documental utiliza imágenes de archivo para explicar lo peculiar y mortal del calibre 38 que se utilizaba–. Las mujeres, sobrevivían violaciones y las ejecuciones de sus acompañantes. Este no fue el caso.

El segmento utiliza la canción de Bosé, que da nombre a la sección, para mostrar el inicio de la relación sexual. Es sutil la recreación que muestra la consumación del acto sexual a través del movimiento de las ruedas del auto. En esto, y a la distancia, llega el tercer hombre vestido de color oscuro, que le entrega el arma a quien eventualmente será juzgado como uno de los perpetuadores: Jorge Sagredo. Él no solo comete el delito, sino que con particular exceso acuchilla y le dispara a la Topo Gigio, pareciera ser que se reconocen mutuamente y por eso, ella muere acribillada en circunstancias extremas, dentro de lo ya horroroso del caso. Esa es la única recreación del film en relación a los crímenes de los psicópatas, y con una mezcla entre cultura popular y la cultura nocturna del Marga Marga, nos presentan además a los asesinos.

Segunda instancia, tras el asesinato de un taxista aparece la organización de base. Uno de los voceros del gremio ofrece ayuda a la fuerza pública para poder vigilar de noche los caminos oscuros de la conurbación urbana en donde generalmente se cometen los crímenes. Ofrece los autos para el patrullaje y así deja en evidencia que los esfuerzos de la fuerza pública, particularmente de carabineros, no están siendo percibidos cómo suficientes. Aún más, el material de archivo nos revela dos importantes elementos. En el funeral del taxista inescrupulosamente asesinado, aparecen las esquivas manifestaciones de protesta y la masa. Bocinazos de despedida, se convierten en

desaprobación de la situación. "Un millar de taxistas" dice un periodista entre el ruido ensordecedor de bocinas. Además de los autos, se puede ver una masa humana, el pueblo en las calles marchando, acompañando al difunto, al gremio, y también a la ciudad completa en su duelo y conmoción.

Nelson Lillo, el policía de investigaciones a cargo del peritaje original, quien tras jubilar armó una empresa de detectives privados, y que cuatro años más tarde del estreno de esta película sería sentenciado como torturador durante la dictadura –situación similar a la de uno de los protagonistas del *Agente topo*– y el neurosiquiatra Simeón Rizo Castellón que analiza los eventos en casi todos los segmentos y desde el inicio de la película, discuten acerca de la idea de que los criminales suelen ser un reflejo de los períodos en que suceden. Alternación de planos frontales iluminados formalmente como entrevistas, generan un aparente dialogo entre ellos, en otros segmentos el comentario de los crímenes se presenta solo mediante su voz. Comentan para nuestra información: en regímenes "totalitarios los criminales imitan la omnipresencia, la prepotencia y la impunidad". discuten cómo en el momento manejaban teorías de la alta inteligencia del autor intelectual de los hechos, o de la posibilidad de una organización criminal que iniciaba a personas con estos asesinatos. Acerca de estas opiniones, la película argumenta que ciertamente fue el caso.

El ritmo del documental cambia cuando aparece un arma, y con este inesperado giro, acaban los crímenes. Es detenido mediante un Decreto Exento emitido por el ministro del Interior de Pinochet, en vez de por el ministerio de justicia, Luis Gubler, el entonces director del Banco Nacional y ex estudiante de un reconocido colegio de clase alta viñamarino. En el segmento *Aquí está* nombrado como el titular de *La Estrella*, que presentó con una foto a Gubler en portada y que vendió un número récord de copias dentro de la empresa *El Mercurio,* el film ya no explora los crímenes sino el proceso de justicia. Con este giro, cambia también el crimen representado en el film.

El inculpado reconoce ser parte de cuatro de los crímenes. Balística del FBI –quienes participan en la investigación gracias a gestiones de la propia dictadura– corrobora que es su arma, sin embargo, aparecen dos ex-carabineros declarándose culpables y Gubler es liberado. La envergadura de los crímenes es de tan alto perfil, que los dos inculpados son declarados a la pena de muerte. Las últimas penas de muerte en el país.

El imperativo ético vuelve a surgir cuando Salgedo y Topp Collins, los dos inculpados –que atestiguaron estar siguiendo instrucciones de importantes personas, pero quienes no aparecen en el juicio– van al lugar de ejecución. Uno de los gendarmes le dice al cura que había ido a entregar la extremaunción, que está sintiendo culpa de disparar. Este es uno de los momentos más humanos del film junto con la conmovedora y valiente entrevista a Margarita Santibañez, quien sobrevive junto a su hija infante a los psicópatas, en donde aquella generalización de que el género *true crime* es irrespetuoso con las víctimas, con lo humano, se desarticula. Toda la educación adoctrinante del gendarme se ve puesta en duda ante la increíble violencia del gesto que a ha de cometer. El cura le dice que es su obligación, que ese es su trabajo y que matar en la línea de su trabajo no es pecado. La normalización de la muerte y la iglesia junto a quienes resguardan el orden para mantener el control, en desmedro de valores humanos, son el crimen que denuncia esta obra. Un *true crime* de denuncia.

La última ejecución por pena de muerte del país es recreada en el film. Esta recreación trae al recuerdo al *Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), la cual, desde su origen desde la prensa y narración del acontecimiento de sangre, la hace un ejemplo neorrealista chileno de un *true crime*. En *Pena de muerte*, distanciándose de la actitud impune de los crímenes y de la dictadura, con sumo respeto a cómo representar personas destinadas a morir, permite ven en cámara una claqueta que da inicio a la recreación, el cual se apoya con la inclusión un filtro "de época". Lo horrible que veremos es icónico, pero no indicial.

La introducción del film presagia este giro con la aparición de un mazo de cartas, aquellos comunes en la Quinta Región con barcos de la compañía Sudamericana de Vapores. La ahí sutil implicancia con la maquinaria que posibilitó la violación sistémica de Derechos Humano durante la dictadura, en la cual empresas y empresarios le facilitaron a la administración, espacios como el barco Lebú, para detener, torturar, violar y asesinar. El padre de Gluber era el presidente de la compañía. Esta maquinaria cívico militar es otro de los crímenes que siguen impunes en nuestro país, y su velo se extiende también al sicópata de Viña del Mar. Por esto mismo no es de sorprender que tanto en el material de archivo utilizado de *La Estrella* y de los periodistas locales, Gubler desaparezca como

personaje clave y se culpe de todo a los últimos fusilados por ley. Como atestiguaron los expertos: éstos, efectivamente eran crímenes en reflejo de la impunidad dictatorial.

En los últimos años, algunos *true crime* como *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (HBO, 2015) que logró reabrir el caso judicial o *Making a Murder* (Netflix, 2015) que incluso ha posibilitado un 'efecto' [1] de reevaluaciones de los deficientes sistemas judiciales: un género fílmico al servicio público. Sin embargo, *Pena de muerte,* no impulsó la reapertura del caso. La clara denuncia del documental al verdadero culpable no llegó a oídos de la justicia. Los familiares de las víctimas aún esperan real justicia.

Siguiendo al género, esta película trata sobre asesinatos, utiliza un vasto registro de prensa, bastante de ella de corte sensacionalista y con tintes de prensa roja para cubrir los crímenes y para proteger de la opinión pública al asesino de alto perfil socioeconómico. Aquí se evidencia la necesidad de algo inexistente en aquella época: prensa de investigación de calidad. La película en cambio es sumamente respetuosa en cómo representa la dignidad humana, incluso en la muerte. Por esto, es una película dedicada a todas las víctimas, contemplando incluso a los dos ejecutados –que si bien culpables– fueron también víctimas del sistema corrupto e impune ejercido por la dictadura.

Bibliografía

Susan Sontag (2003) *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.

Liz Banks-Anderson (2016) *The 'Making a Murderer' Effect* En *PURSUIT.* Disponible en https://pursuit.unimelb.edu.au/articles/editing-the-making-a-murderer-effect

Notas

1

Liz Banks-Anderson (2016) *The 'Making a Murderer' Effect* En *PURSUIT.* Disponible en https://pursuit.unimelb.edu.au/articles/editing-the-making-a-murderer-effect

Como citar: Bossay, C. (2022). Pena de muerte (Tevo Díaz, 2012), *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2025-08-12] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/pena-de-muerte-tevo-diaz-2012/1115