



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Pinto, Iván; Horta, Luis Felipe
Vías no realizadas en el cine político chileno: Parodia, extrañamiento y reflexividad
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 128-141
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Vías no realizadas en el cine político chileno. Parodia, extrañamiento y reflexividad

Unrealized Paths in Political Chilean Cinema. Parody, Estrangement and Reflexivity

Iván Pinto

Instituto de la Comunicación e imagen. Universidad de Chile. Santiago
ivanpintoveas@gmail.com

Luis Felipe Horta

Instituto de la Comunicación e imagen. Universidad de Chile. Santiago
cinetecaudechile@gmail.com

Resumen • En el marco de un convulsionado período político que llevará al golpe de estado de 1973, el cine chileno enfatiza la pregunta por su función como generador de cambios sociales y de apoyo al gobierno de la Unidad Popular. Cuestionando sus operaciones cinematográficas y estableciendo un claro índice de reflexividad, dos filmes, *Queridos compañeros* (1976) y *Realismo socialista* (1973) dejarán huellas de las “vías no realizadas” del cine político chileno, que se verán interrumpidas por los acontecimientos históricos. Ambos filmes articulan una crítica a la visión clásica del cine militante de izquierda, uno por vía de la parodia, el otro por la “puesta en abismo” del relato.

Palabras clave: cine, política, militancia, parodia, reflexividad.

Abstract • Abstract During a convulsed political period that will reach its climax with a military coup in 1973, Chilean cinema focused on the question of its function as a source of social change and support for the Popular Unity government (UP). Questioning its cinematographic operations and establishing a clarifying index of reflexivity, two films *Queridos compañeros* (1976) and *Realismo socialista* (1973) will leave traces of an interrupted process within political cinema in Chile. Both films state a critique of traditional left cinema, one by means of parody, and the other by a “mise en abyme”- or a story-within-a-story- of its narration.

Keywords: Cinema, Politics, Militante, Parody, Reflexivity.

(por otro), hacia un cine de compromiso político explícito con el gobierno de la Unidad Popular, documentado en el “Manifiesto de los cineastas por la Unidad Popular”, un texto que en palabras de Jacqueline Mouesca, llamaba a:

Construir una cultura auténticamente nacional, y por consiguiente, revolucionaria [...] proponiendo enseguida una serie de formulaciones orientadas a establecer el carácter, tareas y deberes del cine chileno, a partir de un enunciado categórico donde se afirma que el cine Chileno por imperativo histórico deberá ser un arte revolucionario (1988: 54).

IMPERATIVO HISTÓRICO Y FRACTURA

Entre 1970 y 1973 podemos situar un segundo ciclo⁵ del cine chileno y su relación con lo político⁶. En una secuencia, quizás arbitraria, podríamos señalar filmes como *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel donde se contrasta vía montaje la escalada de violencia hasta el ascenso de Allende; *Entre ponerle y no ponerle* (1971) de Héctor Ríos sobre la opresión de la clase trabajadora y el alcohol; *No nos trancarán el paso*, de Guillermo Cahn (1972) documental sobre el conflicto entre propietarios y trabajadores de una forestal⁷. En este marco, Miguel Littin, será enfático al declarar: “¿Qué se espera del cine en un país que está construyendo socialismo? La defensa de los intereses económicos o políticos? En primerísimo lugar el cine es un instrumento para educar a las masas” (Mouesca, 1988: 56).

Littin marcará una línea discursiva sólida y posicionada del cine político y representa, sin duda y explícitamente, la figura del cineasta “comprometido”. Incluso Aldo Francia, abandonará en parte un cierto realismo Baziniano con énfasis en el fuera de campo, por ejemplo, en toda la secuencia inicial de *Valparaíso mi amor* hacia un llamado explícito a la acción de *Ya no basta con rezar* (1972).

Sin embargo, el llamado a un cine que por “imperativo histórico” deba ser revolucionario no es del todo claro. La mayoría de los cineastas comprenderán que se debe hacer un cine de apoyo a la UP (parece ser, dadas las condiciones históricas, un enunciado indiscutible, que servirá como un llamado a las capas medias intelectuales a realizar un cine que apoye los procesos, y se interroge por su rol en ese marco), pero no todos coinciden en la forma en que este cine deba ser realizado, ni mucho menos los estilos narrativos y estéticos que promulgarán. Es necesario insistir en esto: la diversificación dentro de un cine llamado de “izquierdas”, “militante” y “comprometido” tiende a la polarización desde el momento en que el imperativo histórico pasa a preguntarse por su rol social, y es por ello que son distintas –y opuestas– líneas de pensamiento, enunciados ideológicos y estilos cinematográficos

⁵ Coincidén en este segundo ciclo Mouesca (1988), Salinas y Stange (2008).

⁶ De acuerdo a Velleggia Gettino, podemos identificar tres rasgos esenciales del cine político que lo diferencian.

⁷ Recordemos también que parte de este cine contará con el apoyo de Chilefilms. Jacqueline Mouesca señala: “Los documentales producidos directamente por ChileFilms, según la pauta que se estableció desde el primer periodo, debían ajustarse a un plan propagandístico específico ligado a la aplicación del programa de gobierno de la Unidad Popular y a la lucha por el cumplimiento de sus metas y de enfrentamiento con sus enemigos” (1988: 58). Cabe también decir que el rol adjudicado al cine como medio de masas está en estricta relación con la desventaja propagandística y de medios de difusión del gobierno de Allende frente a los diarios de circulación nacional. Esto fue analizado en su momento por Armand Matellart en el libro *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Siglo XXI, discutido por esos días en las aulas de la Universidad de Chile.

los que
y por en

La es
de estad
estética
escala gl
sobre los

Dos f

El pri
rector co
parodia e

El seg
interrum
políticos
vía arma
proponi

Podr
prendien
político,
junto al c
utilitario
verá int
de “vías

EL REAL

Calificac
hoy es p

⁸ Al res
“espec
del cí
defini
esas in

⁹ Ya en
confor
por la
tensió
y luego
del cí

¹⁰ Ana A
miento
La ficc
de pelí
de ext
punto
el disc
de un

primera vez en el Festival de Cine de Valdivia del año 2008 y pertenecientes a la Cinéma-thèque Royale de Belgique.

El Realismo Socialista se filma en 1972, un año clave en el desarrollo de la experiencia de la Unidad Popular: colmado de revueltas, agitación popular, el paro nacional de los camioneros en el mes de Octubre y el posterior nombramiento del General Carlos Prats como Ministro del Interior, hablan de un año que decidió muchos acontecimientos que determinarían el posterior desenlace.

El cine de Ruiz de los años setenta giraba como un satélite en torno a la producción local que se veía golpeada por las restricciones que el mercado le imponía a un país socialista. Llegaba poco material virgen, los costos eran altos y escaseaban insumos para filmar. Sus películas de este período –a diferencia del giro barroco posterior– giran en torno a la violencia: la violencia física de *La Expropiación* (1972) o bien la violencia verbal de *Palomita Blanca* (1973), terminan siendo conceptos que afloran como escudo al estar en medio de algo que no se sabe exactamente lo que es. Esta violencia en realidad es la cáscara de una mirada desconfiada sobre los procesos y el discurso de una izquierda solemne, que sentía responsabilidades a nivel mundial pero que debía lidiar con las mesas cojas dentro del país¹¹. Ruiz se sitúa como antagonista crítico del cine discursivo y panfletario de la Unidad Popular del documental que fotocopia la estética soviética y cubana, y principalmente de la mitificación de lo que se asumía como proceso. *El Realismo Socialista*¹² es contemporánea a *El primer año* (Patricio Guzmán, 1972) y *El diálogo de América* (Álvaro Covacevic, 1972), ambos documentales cuya forma se complace en presentar la labor de un Salvador Allende épico y que resiste desde el socialismo los embates del imperio.

¹¹ Malcolm Coad en su lectura del cine de Ruiz del período ha llegado a hablar de los “espacios interiores del discurso”: “saliéndose, entonces, de este espacio público de la historia oficial, Ruiz propuso indagar en los espacios interiores del discurso social. Su idea no era alejarse de la política sino establecer conexiones entre eventos públicos y episodios más profundos de la patología social, llevando a su audiencia a reconocerse no sólo en la historia colectiva si no en su comportamiento cotidiano” (Coad, 1983: 104).

¹² Ruiz señalaba entonces que la película duraba “casi 4 horas”, de las que hoy solo se conservan alrededor de cincuenta y cinco minutos. El mito comienza desde la misma realización: Darío Pulgar, amigo y entusiasta de las películas de Ruiz, consigue financiar la realización de la película. Ruiz, por su parte, trabaja con el mismo equipo de otras películas del período: Jorge Müller en la fotografía, Pepe de la Vega en el sonido, y el montaje de Carlos Piaggio. Aparecen en la película el propio Darío Pulgar, Alfonso Varela, Kerry Oñate (entonces director de la Cineteca de la Universidad de Chile) y Juan Carlos Moraga, que con el correr de los años terminaría creando un partido político denominado “socialista” para apoyar a Pinochet. Cuesta imaginarse que esta película durase cuatro horas. Más bien es sospechoso: la diferencia entre una copia de trabajo y una copia finalizada en Ruiz es considerablemente ambigua, sobre todo si se analizan sus declaraciones donde señala que no aspira a que la película llegue a circuitos tradicionales de exhibición. Lo cierto es que no está documentada la exhibición pública de la película, y el mismo productor señala que: “efectivamente se vio en grupos pero nunca en una sala”, lo que hace cuestionable su exhibición pública. Por otra parte, quienes la vieron en aquellos años prácticamente no la recuerdan, o más bien recuerdan el aura existente más que la obra en sí misma. Los entonces alumnos de Ruiz en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica recuerdan haberla visto, ya que se montaba en dichas dependencias: “Fuera de sus mejores amigos, que se encargaban de difundir la palabra del “maestro”, casi nadie estaba con él” señalaba Cristián Sánchez sobre la devoción, que se encontraba con el completo rechazo a una película formalista, escéptica, ajena a los momentos que vivía el país y que solamente se dedicaba a jugar con trabajadores “fieles al maestro” que se prestaban para cualquier cosa. A partir de acá los mitos comienzan a ser parte de la película. Que nunca se terminó, que fue concebida para ser parte de los debates internos del partido socialista (si bien es cierto Ruiz era militante, nunca fue un activista, y dentro del partido, ex militantes señalan que nunca se proyectó con fines políticos), que usó parte del material para hacer *La Expropiación* o que simplemente la abandonó en pro de sacar adelante *Palomita Blanca*, película maldita que sólo llegó a estrenarse en 1992 con la llegada de la democracia, aquella que también ha colaborado en sumirla en el olvido.

En una c
der la co
interactu
vez utiliz
obras va
formales

La de

H
lo
ta
tr
D
ex
qu
que

La p
hacer” c
varse las
tallercito
que aho
el compa
quedan
interesad
da cuent
que han
pequeño
algunos
mientra
y comet

Una c
simbólic
parece se
relación
Boite, p
algunas

bu
la

Lueg
queños v
todos tra
haya pr

En este diálogo logramos tener algunos elementos. En primera instancia una percepción del conflicto entre producción simbólica y cambio social, y por ende, un juicio valorativo por parte del poeta hacia un tipo de arte que “deja a la gente contenta”. El poeta que está buscando hacer un “frente poético” con los “malos poetas” de su partido, pero cuando se percata que ello no es prioridad ahí, termina suicidándose: “a mí no me van a transformar en burócrata, en un chupamedia...” dice mientras se ahorca. Este suicidio es significativo pensando la obra de Ruiz en este período: implica el desencuentro absoluto entre la vanguardia estética y la política y de algún modo replica hacia una clausura de la propia politicidad de la obra. En la secuencia final y autodestructiva la cúpula partidaria –en una secuencia tanto onírica como cruda– se suicida.

Hacia el final, en una escena cuyos planos no han terminado de montarse –vemos las claquetas y podemos suponer que fue interrumpido por el golpe– un grupo de obreros discute “qué hacer”. Entre las cuestiones que debaten está el llamado a renunciar a los partidos de la “clase dirigente burocratizada”, que llevan “más de 60 años al poder al margen de la lucha trabajadora otorgando educación de masas.” Lo que necesitan es “formar un ejército popular dirigido a la clase trabajadora”. Entre medio de cortes abruptos, claquetas que se cierran sobre el plano, una de las últimas imágenes que logramos ver es la de una pistola.

Ruiz termina haciendo una apuesta por la conflictividad en círculos del “espacio intermedio” entre la lucha de clases y el proceso de ajuste y burocratización estatal, enmarcando a sujetos en situaciones concretas de vida y dinámicas históricas que, tanto estancan como llevan hacia un proceso de liberación social. Su resultado es, por un lado, mostrar el aumento de la contradicción dentro de la propia lucha de clases, y por otro, pedirle otra función política al cine que la de “ilustrar”¹³.

Leeremos esto bajo el signo de la *parodia*¹⁴. Un dato no menor, proviene del nombre del film. *Realismo socialista*, como concepto alude a la estética estatal soviética propugnada por Stalin bajo el decreto de *reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*

¹³ Para Michael Goddard, en *Realismo Socialista*: “Ruiz estaba apuntando más bien a incorporar directamente las disonancias entre los distintos elementos del proceso revolucionario, en un sentido sin la mediación de la representación a pesar del enmarcado de la política en una elaborada estructura de ficción. De nuevo, es por mucho un caso del intento de capturar el inconsciente político, la forma en que la política se vive realmente, en lugar de como tiende a ser representada de acuerdo a una historia unificada, lineal y propagandística.” (Goddard, 2010). Ruiz, por su parte, en una entrevista que da en 1971, afirma sobre sus compañeros de generación: “No estamos en el momento de la toma del poder, como todos sabemos, si no en el previo. Pero los compañeros se dedican a presuponer una cierta euforia que no existe, una serie de posiciones ganadas que generalmente, no lo están, y concretamente, al crear todo este conjunto de informes, crean una especie de epifenómenos que, en última instancia, es peligroso porque anula la capacidad revolucionaria de los sectores medios progresistas y por otro lado enardece a los sectores de tendencia reaccionaria. Soy muy crítico respecto a lo que se está haciendo” (Ruiz, 1983: 10).

¹⁴ Analizando el eclipsamiento de la parodia en la posmodernidad, Fredric Jameson da luces sobre el concepto: “... encontró sin duda su campo abonado en la idiosincrasia de los modernos y su estilo “inimitable”: las largas frases de Faulkner con sus interminables gerundios, la imaginería de la naturaleza de Lawrence salpicada de coloquialismos quisquillosos; las invertebradas hipostasis de las partes no sustantivas de Wallace Stevens, [...] las fatales caídas -pero en última instancia previsibles- caídas desde el egregio *pathos* orquestal hasta el sentimental acordeón aldeano en Mahler, la práctica en clave de meditación solemne de la pseudo etimología como una forma de “prueba” típica de Heidegger... todo ello causa la impresión de algo “característico” en la medida que se desvía ostentosamente de una norma que, por ello mismo, resulta en cuanto tal reafirmada -de una forma no siempre agresiva- por la mímica sistemática de sus excentricidades deliberadas” (42), luego, estableciendo un paralelo al pastiche, llega a mencionar a la parodia como la “imitación de una muestra determinada, un discurso que habla de una lengua muerta” (43).

firmado
construc
perspect
nado po
“dar cue
modo, s
modo de
les y pro
el comie
documen
escena si
el *dictu*
moment
ni grand
en cuyo
extraña,
obrero d
un llamo
agudizar

QUERIDO

Querido
revoluc
calizar la
ayudará
y José a
rando el
del proc

La hi
nas que
generaci
Septiem

Pabl
dad de C
película
“reflexio
de aquell
del direc
del filme
urgencia
La Bata
dirección
filme po
Quer

de izquierda, que planteaba utilizar nuevas formas de lucha contra el poder como las expropiaciones y las corridas de cerco en los fundos del sur de Chile, con el fin de darle tierras a los trabajadores y campesinos, es decir, que el poder debía tomarse por las propias manos, y que el ascenso de Allende era solo un momento previo a la revolución social que inevitablemente llevaría a la lucha armada. Ambientada en 1967, año en que gobernaba el democristiano Eduardo Frei Montalva, la película abordaba las luchas populares, la resistencia, la persecución a la que eran sometidos, pero también el choque de dos tendencias dentro de la misma izquierda: la tradicional y la joven activista. En el contexto histórico la segunda posición, sin duda, venía dada por el MIR.

La filmación de la película sólo pudo comenzar en agosto de 1973, reuniendo un equipo que contaba con importantes actores como Marcelo Romo, que venía de trabajar en *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) y *Ya no basta con Rezar* (Aldo Francia, 1972). También participaron Nemesio Antúnez, Gloria Lazo y Mario Vernal, este último también actor en *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto, formado en la actuación con el padre del director, el destacado Pedro de la Barra, fundador de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Filmada con una cámara Arri 3 y con película Fuji Color, que era un verdadero lujo para esos años, la producción culmina el 9 de Septiembre de 1973 con la filmación de una toma de terrenos:

Usamos para esos menesteres más de 100 uniformes de carabineros, pintamos una micro del color militar, e hicimos unas 80 metralletas que eran de madera, pero el tipo que las hizo era un maestro artesano y las armas se veían perfectas. Se descansó el lunes 10 y el martes 11 de septiembre era el último día de filmación. Claro, no filmamos (Horta: 2010).

Esas mismas armas y uniformes fueron descubiertos el 14 de Septiembre por las fuerzas militares que allanaron la casa productora, lugar donde además se almacenaba todo el registro de sonido de la película. Los negativos de imagen, que se encontraban en Chilefilms, fueron rescatados y posteriormente escondidos en la Embajada de España. De un momento a otro, la película quedó detenida.

El desenlace de la historia es amargo. Pablo de la Barra es detenido y tras ser liberado sale al exilio a París y luego Venezuela. Su hermano, Alejandro, fue asesinado por agentes militares el 4 de Diciembre de 1974. Ese mismo día, Pedro de la Barra, el padre de ambos, y que estaba exiliado en Venezuela, se entera del asesinato de Alejandro y le da un ataque al corazón. Fallecería dos años más tarde.¹⁵

Ante este desolador panorama, la película queda en un segundo plano, hasta que posteriormente empezó a adquirir otro cariz: se convirtió en un vínculo con un país ahora lejano, y además en un acto de recuperar la memoria, la vida y las ilusiones existentes, que quedarían plasmadas en un registro filmico. Poco a poco el proyecto comenzaría a

¹⁵ Por otra parte, Charly Hormann, amigo norteamericano de Pablo de la Barra desde aquellos años en que estudiase en Estados Unidos, y que se encontraba en Chile trabajando como periodista independiente, y en parte empapándose de los procesos revolucionarios latinoamericanos, tras el golpe de estado fue tomado prisionero y conducido primero al Ministerio de Defensa y posteriormente al Estadio Nacional, que era utilizado como centro de detención, torturas y fusilamientos. En dicho recinto, Charly Hormann sería fusilado el 18 de Septiembre de 1973 por militares chilenos, convirtiéndose con los años en un caso emblemático de las violaciones a los derechos humanos. El caso fue recreado en la película de Costa Gravas "Missing" en 1982, la cual fue censurada en su momento por la dictadura chilena.

tomar vi

La hij
de los ne
ridad de
Jorge Go
del Cara
Argentina

Una
sonido e
y la "evi
De esta f
cultaba c
una pelíci
los actore
bien una

Este
película
de su dir
Si bien r
Viña del
loración

DISTAN

Desde la
entre 19
de lo que

Es
er
tie
er
de
er
se
cc

Amb

La sol
los tex
entend
huevó
error,
De la
pericia
de 35r

al sentido del “ser militante” de izquierda, desde la perspectiva de quienes no comulgaban con la vía democrática y partidaria, más que como un momento dentro de la toma del poder político, que debía ser promulgada desde las bases. Lo que se buscaba con la revisión del período 1967-1970 era dar luces sobre las “dificiles circunstancias del gobierno de la Unidad Popular” hacia el año en que se filmaba el material, es decir, 1973.

En la primera escena, escucharemos una voz en off de un mega narrador que parece ser no sólo un personaje dentro del filme –nunca lo aclara– sino un testigo omnisciente que habla como si hubiese estado allí, pero sin estarlo. Estamos, espacialmente en Caracas y es el año 1977.

La mirada en retrospectiva está dada, entonces, por una distancia histórica que la voz insta a inscribir: ya no se trata solamente de una mirada a 1967 en los inicios de las tomas de terreno y de la nueva militancia de izquierda, sino, de una mirada en retrospectiva a ese film que hablaba de ello y que se vio interrumpido por el golpe militar, al significado de lo que fue, en aquellos años, y hasta 1973, el ser militante.

Al respecto, es interesante señalar que el filme representa otra vía minoritaria –al igual que Ruiz–emplazada desde la conflictividad creciente de 1973, y preguntándose “cuál debe ser la función del cine” en el marco del gobierno de la UP. El principio del filme se emplaza en buscar la memoria política de aquellos que, si bien se plegaron al ascenso de Allende en 1970, sabían que si no había lucha armada y toma de poder, no habría revolución. Pero si el film ya no está hablándole a las masas –como requería Littin– ¿a quién buscaba hablarle? Y desde aquí ¿Qué función social le adjudicaba al cinematógrafo en este contexto histórico?

La distancia histórica y temporal del relato- en estas líneas que hemos señalado- se cruza con otra distancia, la política. Vicente y José, los dos protagonistas de la cinta son la metáfora del movimiento político. Vicente pertenece a la clase acomodada y con acceso a la enseñanza universitaria, donde comienza su recorrido político. José es un trabajador, cercano a la familia de Vicente y en más de una ocasión el narrador off señalará la simbiosis de esa amistad, así como el apoyo mutuo de clase (“Uno necesitaba lo que el otro podía enseñarle”). La fuerte presencia de los debates no sólo entre ambos, sino dentro de la cúpula partidaria acerca de qué se debe hacer y por qué ya nos habla de una puesta en escena del discurso, sin embargo, es en la contraposición de posiciones, así como de la voz en off que en todo el filme comenta, donde la película gana distancia.

Por un lado, tenemos la oposición Vicente-Padre de Vicente. Vicente debe ir a refugiarse a la casa de su padre, un pequeño “fundo”, en el cual lo espera una prima, su madre y el recuerdo de Ana, su anterior amante, compañera de partido. Su padre lo acepta, pero, sospechando de sus movimientos durante estos últimos años, lo insta a discutir. Para el padre, la violencia es algo inconcebible: “Hemos luchado por tener este sistema en paz. Las leyes están hechas para todos iguales”, a lo que Vicente responde: “¿Pero quién pone los límites de la libertad?”, el padre de Vicente es enfático: “la razón, el orden, el oficialismo”, “Nunca podremos pensar igual” le espeta Vicente. La voz off incluye una reflexión lapidaria: “Pero la historia es despiadada y concreta. Seis años más tarde en septiembre de 1973, el padre de Vicente entregará a su hijo a la violencia y a la represión”. El cierre dramático dado por la voz, no oculta el sistema de oposición entre ambos y la posición del padre: el de la derecha que apoyará el golpe militar para sostener “la razón y el orden”, por un lado, y por otro, el de la “pequeño burguesía intelectual” sensibilizada y movilizada por las desigualdades sociales.

Pero en la escena siguiente, se da otra discusión, esta vez con Ana, la ex pareja de Vicente, de quien hemos visto varios flashback antes, en el 67, en la Universidad. Ella representa una posición más allendista, de apoyo irrestricto a su candidatura, mientras Vicente sospecha

de eso: “
habría q
de su ent
políticas
pasiones

Al dis
der esta ‘
En más
parte in
En una
hemos v
con dej
preserva
mas de p
anuncia,
que no p
de aquél

REFLEX

Querido
lo lleva a
primera
desde cu
terreno).
Allende
veremos
nos narr
nos sitúa
narratol
operaci
a través
de lleno
segunda
siendo n
contrasta
relato. A
1967 y
de sitio,
personaj
hemos v
para vol

Hubo
rostros c
directam

de los militantes, pero que este fue allanado de la productora de cine en septiembre del 73 y que en él “se condenaba el asesinato de un poblador, calificaba capital bancario como instrumento opresor, legitimaba la expropiación y explicaba que la acción se ponía al servicio de los explotados, cuya redención era inevitable a corto o largo plazo. Puedo dar cuenta que en este documento estaban expuestas las ideas más profundas y vitales de sus autores”.

La segunda, ocurrirá de forma similar. La ficción, nuevamente es interrumpida, esta vez por un suceso que acontece durante la filmación, el levantamiento de Tacna, en Junio de 1973, donde el pueblo se manifestó a favor de Allende. Las imágenes muestran, en ese momento, a los actores devenidos sujetos reales y políticos, apoyando la manifestación: “los actores abandonaron a los personajes y se sumaron a las actividades”. La pantalla se divide en dos, y es la cinta del filme la que se detiene en un still, en la pantalla, una imagen de Pinochet, caminando al lado de Prats. La voz agrega: “No sabíamos lo suficiente”.

La tercera interrupción del filme es la definitiva y se da hacia el final de la película. Luego del éxito del operativo –un asalto a un banco– lo que estaba planificado dentro de la ficción era la unión de Ana y Vicente en el triunfo de Allende, Ana como parte de la mayoría cívica que creía en el proceso democrático y Vicente desde la distancia “crítica” anunciada desde el inicio por el filme. Sin embargo, agrega la voz: estas imágenes no pudieron ser filmadas, el rodaje se terminó el 11 de septiembre de 1973 [...] Ana y Vicente fueron asesinados en 1974 y ya no hay sentido para ese final”. La película vuelve a 1977 y a Caracas. El filme –la cinta– es literalmente sacado de la sala de montaje y la voz off nos dice: “Volveremos [...] venceremos”.

En las tres escenas mencionadas, la interrupción funciona como la marca traumática del suceso político en el discurso y el dispositivo del filme. Sus “incompletudes” son incorporadas dentro del discurso de la obra como vacíos en el relato de ficción. Funcionan como lapsus, e interrupciones de un discurso del todo articulado, no terminan por articularse más que desde una voz que, en presente –1977– recuerda: la ficción, los sucesos alrededor de esa ficción, la relación de la ficción con los sucesos históricos de su tiempo.

Al igual que *Realismo socialista* excede y agota el discurso ficcional clásico, y el discurso militante cerrado. Pero a diferencia de la primera, su puesta en marcha no es nada más que supervivencia.

Al comienzo del filme la voz off de 1977 nos dice: “Precisamente por la interrupción histórica, aunque resulte parojo, que quisimos terminar la película a toda costa [...] antes de ser víctimas del desasosiego y la fatalidad [...] el estrecho margen entre locura y lucidez dado por el dolor debe ser difundido con uñas y dientes”.

CONCLUSIONES

Hemos querido forzar un poco las relaciones entre dos filmes que no compartirían necesariamente lugar si no fuese por lo que ellas tienen en común: ser ambas películas que dejan huellas de lo que no pudo terminar por desarrollarse, o por las vías de agotamiento del discurso político del 73 (siendo el contexto difícil, polarizado y lleno de conflictos para el gobierno de Allende), o por la pérdida de escenario del cine como herramienta social y política, y el posible giro en su función social.

Ambos filmes trabajan, podríamos decir, en los “vacíos” del discurso militante como un cine que debe hacer reaccionar.

Realismo socialista marca una distancia con el discurso militante *parodiado*, haciendo

de él una

Quer la histor thriller i puede fil el día 11

En a la image la Barra,

Amb por el g vacaciones tiempo b con la H

REFERENCIAS

- Amado, Alberdi, *cine d Bavlic, H Coad 13 Fe Gettino, Apro Latin Goddard de lo Horta, L Jameson, Espan Mouesca Parana drid: Salinas, Chile Salinas, chile*