

revista

f@ro

Vol. 2, N°22 (II Semestre 2015) – Faro Fractal

Págs. 47-60

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo: *Amuhuelai-mi* (Marilú Mallet, 1972) y

***Ahora te vamos a llamar hermano* (Raúl Ruiz, 1972)**

Temporal indulgences and uncoupling with the image-people:

Amuhuelai-mi (Marilu Mallet, 1972) and

Ahora te vamos a llamar hermano (Raul Ruiz, 1972)

Carlos Aguirre Aguirre

Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

aguirreaguirrecarlos@gmail.com

Recibido: 04 septiembre 2015

Aceptado: 10 diciembre 2015

Resumen • La imagen-pueblo del Nuevo Cine Chileno modula la idea de un tiempo homogéneo y lineal que cancela la emergencia de las identidades disyuntivas y subalternas. Así, el cine revolucionario -desde una negociación con una temporalidad no-sincrónica y configurando un artefacto estético que instala al pueblo como identidad esencial- despliega una fuerza uniformadora que limita la intervención performativa de la alteridad. Partiendo de estas problemáticas, se analiza la relación de los cortometrajes documentales *Amuhuelai-mi* (1972) de Marilú Mallet y *Ahora te vamos a llamar hermano* (1972) de Raúl Ruiz con el compromiso homogeneizador de la imagen-pueblo. Se discute que mientras la obra de Mallet, desde una narración expositiva clásica, consigue una inferiorización de los recursos expresivos del mapuche; en el cortometraje de Ruiz priman las disyunciones polifónicas de la diferencia cultural gracias a un ejercicio de *traslucimiento* que se deriva de lo que su realizador definió como *cine de indagación*.

Palabras clave • Imagen-pueblo, Nuevo Cine Chileno, alteridad, temporalidad, diferencia cultural.

Abstract • The image-people of the New Chilean Cinema modulates the idea a homogeneous and linear time canceling the emergency of disjunctive and subaltern identities. Thus, the revolutionary cinema-from negotiation with a non-synchronous timing and setting an aesthetic device that installs the People as identity essentially displays a unifying force that limits the performative intervention of otherness. Based on these issues, the relationship of short documentaries *Amuhuelai-mi* (1972) of Marilú Mallet and *Ahora te vamos a llamar hermano* of Raúl Ruiz (1972) with the homogenizer compromise image-people is analyzed. It is argued that while the work of Mallet, from a classical exhibition narrative, gets an inferiority of the expressive resources of the Mapuche; in the film of Ruiz prevails the polyphonic disjunctions of a cultural difference through a *traslucent* exercise which is derived from what your film director defined as *inquiry film*.

Key Words • Image-people, New Chilean Cinema, otherness, temporality, cultural difference.

La imagen-pueblo y la alteridad

La ruta por la cual transitan las realizaciones del Nuevo Cine Chileno - colectividad de cineastas que se ubican en un compromiso político e ideológico que culminó, y tuvo su mayor alcance, con el triunfo de Salvador Allende el año 1970- no es aquella que atiende a los conflictos étnicos-raciales y alegoriza enunciativamente las secuelas heredadas del colonialismo –problemáticas que, por ejemplo, moviliza a Glauber Rocha en su ensayo *La estética del hambre*¹- sino la de retratar las problemáticas de un país dependiente, al rescatar e interrogar lo cotidiano y preocuparse por la realidad de los sectores populares². Según ha sugerido Nicolás Lema, desde un análisis de los testimonios de los realizadores del Nuevo Cine Chileno, previos a la elección presidencial de 1970, el realismo cinematográfico al cual apuntaban los cineastas de aquel entonces se fundamenta en la necesidad de una liberación cultural, a partir de un diagnóstico que señalaba que *lo real* estaba cubierto por un conjunto de estereotipos legados por un neocolonialismo que se había apoderado de la cultura y del imaginario nacional (2006: 171). Este ejercicio de aproximación a la realidad creemos que fogueó aquel principio que imagina a un pueblo con capacidad redentora, que se emancipa buscando alterar la ornamentación ideológica de lo existente, tanto en el espacio de lo cultural como de lo político, y que desde sus cuerpos abyectos busca auto-afirmarse.

Aquella auto-afirmación de lo popular es posible ubicar en las realizaciones del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, las que desde su génesis, con los trabajos de su fundador Sergio Bravo, se inclinan por una técnica documental que fuese capaz de retratar la marginación social que sufrían las clases populares del país. En palabras de Bravo: "Sí, el Centro de Cine Experimental, justamente, el experimento que nosotros nos planteamos precisamente era eso, que era necesario utilizar el cine y las técnicas del audiovisual y que podría contribuir a la recuperación de la identidad y sobre todo hacer partícipe de este juego de imágenes a los personajes marginados, olvidados" (en Orell, 2006: 138).

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

Ejemplo de esto son los cortometrajes *Testimonio* (1969, Pedro Chaskel), que muestra las condiciones de los habitantes del Hospital Psiquiátrico de Iquique y *Venceremos*, del mismo realizador, la cual, mediante un ejercicio que se emparenta con la propaganda política, es una obra que hace suya la "causa popular". Según Carlos Flores del Pino, esta conexión entre la vanguardia documental y el compromiso militante se debió principalmente por la influencia que tuvieron los trabajos del documentalista cubano Santiago Álvarez en los jóvenes realizadores del Centro de Cine Experimental³.

La interrogación del Nuevo Cine Chileno sobre la necesidad de construir una imagen que circulase *adecuadamente* por el proyecto revolucionario de la Unidad Popular, si bien es cierto que resolvió el dilema entre un cine en que -siguiendo a Georges Didi-Huberman (214: 156)- los figurantes quedaran sometidos a la mudez de su papel decorativo o fueran, en cambio, los protagonistas de una estrategia de clase, no consiguió, en la mayoría de sus producciones, escapar de las limitantes que imponía el esquema evolucionista y trascendente de una modernización desarrollista que (re)producía y construía alteridades. Nos referimos a que desde esta idea de un cine revolucionario se desprende una imagen que, buscando desdibujar los mecanismos técnicos visuales que se acoplaban a los perímetros de la persuasión ideológica colonizadora, se apropió de identidades marginadas y minoritarias subsumiéndolas en una continuidad temporal lineal, donde el presente es modelado en presente-pasado, presente actual "ahora", presente futuro, siguiendo la pregunta que se hace Jacques Derrida sobre si hay un presente para "el espectro" (1998: 152). El imaginario de un pueblo redentor, así, se tradujo en una homogenización temporal, donde los conceptos de "Clase" y "Pueblo" instalaron el prototipo de nacionalidad, promovido por la modernidad occidental, y clausuraron la apertura de espacios de significación capaces de interrogar las jerarquías elaboradas por ciertos dispositivos de control de subjetividades.

En consecuencia, si realizamos un recorrido sucinto, podemos indicar que, en algunas películas de fines de los '60 y principios de los '70, opera una distribución en oposiciones formativas que tiene por requisito la cancelación de otras temporalidades al ser dispositivos que privilegian una ética del compromiso. En *Valparaíso, mi amor* (1968, Aldo Francia) y *Voto + fusil* (1971, Helvio Soto) se puede ver una construcción narrativa consagrada en la imagen de un pueblo que no agota las posibilidades de reemplazar la pesadumbre por una escenificación del descontento revolucionario en las zonas de la micropolítica. En la obra de Francia, el brutal acontecimiento que significa el encarcelamiento de Mario para los cuatro menores que habitan un cerro de Valparaíso constituye la oportunidad de alterar un poder disciplinario que los ha sometido a una pobreza con rasgos endémicos. La secuencia donde Chirigua, uno de los hijos de Mario, no duda en robar en la casa de la mujer burguesa que lo acoge momentáneamente, se elabora la imagen de un pueblo que desconfía de la efectividad social de la ayuda paternalista. Este acto se contrapone con la esperanza de María, madrastra de los menores, la cual busca conseguir una ayuda económica estatal, tal como se refleja en la secuencia donde una asistente social visita el hogar que habita junto a los hijos del hombre apresado. Por su parte, en *Voto + fusil* se monumentaliza

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

una acción revolucionaria que finalmente se disciplina a las reglas del juego que proyecta el apoyo popular a la candidatura de Salvador Allende. El conflicto que se establece entre el protagonista de la obra, Marcelo, y los militantes del Partido Comunista, el cual tiene como núcleo principal la estrategia revolucionaria del proletariado, se disuelve cuando en el epílogo de la obra se introducen imágenes de archivo que corresponden a la asunción de Allende a la presidencia. La clausura de la subjetividad del protagonista cede ante la ingeniería de un pueblo que se construye cinematográficamente en una dimensión hegemónica por la cultura militante.

Ante esto, sobresale la pregunta de si ambas películas -en su construcción de una imagen-pueblo que se auto-afirma en una mono-localización subjetiva sostenida en la oposición binaria proletariado/burguesía-pretenden, mediante el rediseño del significado de la acción revolucionaria, contener igualmente a una identidad cultural *otra*. Tanto *Valparaíso, mi amor como Voto + fusil*, al igual que *El chacal de nhuelto* (Miguel Littin, 1968) y *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972), creemos que están organizadas en identidades históricas que tienen como base una clasificación social -la de clase- que excluye otras "construcciones intersubjetivas" introducidas por la estructura colonial del poder. Esta última noción, introducida por Aníbal Quijano, considera la existencia de discriminaciones sociales que, no siendo abolidas con la derrota política del colonialismo, son codificadas e introducidas en una modernidad articuladora de relaciones de poder excluyentes y racializadoras al ser coetánea con la colonialidad. Lo que cabe, así, en la figura del pueblo que viola los mecanismos disciplinarios de un estado paternalista y la del pueblo que se emancipa en el espacio público, es un hermetismo fílmico que instala el privilegio de la homogenización antes que esos cuerpos invisibilizados por el vínculo entre la experiencia colonial y las relaciones sociales modernas. Siguiendo este argumento, aquella diferencia colonial (Mignolo, 2003: 43) -que se constituye desde la lógica de la inferiorización como un Ser-otro de la modernidad- se resiste a ser universalizada en la categoría de pueblo.

Esta no-traducción en la imagen fílmica de las "emergencias intersticiales" (Bhabha, 2002: 18) nos habla de una negación enquistada en la idea de un cine revolucionario que negocia con determinado *continuum* histórico que se troquea en base a inclusiones y exclusiones. Nos referimos a que el realismo cinematográfico más purista organizó una máquina donde las identificaciones culturales eran representadas en una estructuración binaria del antagonismo social, operación necesaria para una temporalidad que se pensaba como sucesiva y donde la inclusión de otras estrategias de identificación era desventajosa para la imagen-pueblo que se pretendía construir. Este esquema, que intenta reparar cierta subjetividad perdida por los sistemáticos ataques a las conquistas de las clases populares antes del triunfo de Allende, cedió a una moral comprometida que fue estéril ante la emergencia de esas identidades disyuntivas y subalternas que no se ubicaban en el lugar de la militancia clasista.

La poscolonialidad, de forma elocuente, ha señalado que registrar "otros" tiempos de sentido cultural y otros espacios narrativos (ibídem: 215), en el marco de la realidad poscolonial, permite al subalterno exceder los

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

mecanismos de objetivación y así transformarse en sujeto de su experiencia. Esta tarea epistemológica, que se inscribe en un sacar a relucir la pluralidad de voces de la historia que han sido eclipsadas por la figuración moderna del Estado-nación, cristaliza un desacople cognitivo - una tensión- de la estructuras del saber moderno occidental, en tanto que es capaz de contener ese *afuera* dentro de la modernidad centrado en la diferencia. De algún modo podemos señalar que, como ha destacado Gilles Deleuze, en relación al surgimiento de los nuevos cines en América Latina, es Rocha quien desafía el modelo ordenador colonizador al descubrir que son las fisuras y los fracasos de un pueblo incompleto los que hacen que emerja un cine que habla, un cine del acto de habla (1986: 293). Se trata entonces, apoyándonos en la propuesta de Homi K. Bhabha, de un desplazamiento de lo cultural como objeto epistemológico a lo cultural como sitio enunciatorio el que configura otros espacios de significación que condensan nuevas estrategias del saber capaces de perforar ciertos registros totalizados por la ideología hegemónica de los estados-nación poscoloniales. Así es como, por ejemplo, *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) está poblada por diferentes partes de una historia, por diferentes pueblos, en tanto que la ciudad de *El Dorado* representa la convivencia de la diferencia, de esa diáspora que, en momentos, desconfía para después apoyar a los líderes que prometen construir la patria sagrada.

La trama de disyunciones y conflictos de esta problemática sobre la imagen-pueblo que construye el Nuevo Cine Chileno creemos que logra asomar las hendiduras de la huella represiva del colonialismo. La empresa emancipadora que delata el cine político nos conduce a una certeza temporal en que la agitación palpitante y la denuncia convierten al presente en una oportunidad para la redención. Desmontar en la imagen fílmica aquella trama histórica que era mistificada por el Nuevo Cine Chileno visibilizando a esas voces subalternas, subsumidas por el Estado, es un ejercicio reflexivo, en parte epistemológico, el cual almacenaría contradicciones, tropiezos y desencuentros que trastocan la sensibilidad de este imaginario.

Amuhuelai-mi

Philip Derbyshire en un texto sobre el trabajo documental de Jorge Prelorán se cuestiona la homogenización del presente que elabora *La hora de los hornos* (Octavio Getino, Fernando Solanas, 1969) -uno de los referentes del cine militante en América Latina- concentrándose en la famosa imagen del funeral indígena en el cementerio de Juella en Jujuy incorporada en la obra. El autor lee acá un ejercicio que subsume a la diferencia de los coyas mediante la puesta en escena de una voz en *off* que suprime a una cultura que emplea otras formas de negociar con la muerte. "La propia otredad estética de la ceremonia está allí a modo de acusación, confeccionada por la voz en *off* que habla contra la imagen más que desde ella" (en Ansa Giocochea & Ariel Cabezas, 2014: 241). Derbyshire, prosiguiendo en su análisis, logra dar cuenta de cómo la película de Getino y Solanas termina por revitalizar un esquema desarrollista clásico que desplaza, en un juego de distribuciones jerárquicas, a la diferencia colonial al lugar de la alienación capitalista.

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:
Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

Así, bajo esta práctica subalternizadora, el *coya* se asume como el resto sobrante de una lejana pre-modernidad.

Si constatamos que el recurso de la voz en *off* encapsula un ejercicio autoritario, podemos meditar, ampliando sutilmente el estudio de Derbyshire, que el contenido estético de *La hora de los hornos* configura el narcisismo de la modernización capitalista. Desde esta idea, la diferencia parece rehusarse a seguir los dictámenes del progreso, ya que sucumbe ante un localismo pre-capitalista que la transforma en una identidad ausente. Se sostiene, pues, la imagen de un mundo poscolonial que es consumidor perpetuo de la modernidad y el progreso, y que en su búsqueda incesante por superar las consecuencias del subdesarrollo, se empeña en integrar a la diferencia en un todo sistémicamente estructurado. Lo paradójico de esta operación, sin embargo, es justamente cuando este ejercicio se puede cuestionar desde el siguiente enunciado de Walter Benjamin. "El concepto de progreso cabe fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo siga 'así' es la catástrofe. Ésta no es lo inminente cada vez, sino que es lo cada vez ya dado." (2008: 292)

La problemática que abre la reflexión de Derbyshire conviene a nuestro objetivo de analizar el corto documental *Amuhuelai-mi*⁴ (1972) de Marilú Mallet como un filme en el cual se construye un espacio-tiempo homogéneo lineal que termina por subsumir a la alteridad en los criterios de la imagen-pueblo del Nuevo Cine Chileno. La mirada sobre el indígena, al negociar con el diseño predominante de la identidad popular, tiene como factor indispensable una codificación temporal donde la emergencia de esa identidad *otra* queda fijada en los retazos de la epopeya revolucionaria de la *vía chilena al socialismo*. Como si el subalterno homologara su subjetividad en la nueva etapa histórica que inauguraba la Unidad Popular.

La obra activa esta figuración del mapuche mediante aquello que Bill Nichols define como un pacto de negociación entre el texto y el referente histórico capaz de minimizar las dudas ante la autenticidad, cuando se refiere al realismo del cine documental (1991: 217). Esta construcción, a su vez, se sostiene gracias a un montaje que permite una reiteración paulatina de pruebas -gesto que sugiere una cercanía con el documental expositivo clásico según la tipología ofrecida por Nichols-, ejercicio que se reafirma con una escritura al estilo de un cine político que busca confinar, tal como indica Carlos Ossa, las cosas en perímetros y cuadros seguros (Ossa, 2014: 137).

En *Amuhuelai-mi* da la impresión de que se encarga de revelar un presente donde la identidad indígena está confinada a soportar los mecanismos de opresión tanto del campo como de la ciudad, y es este último espacio el que ofrece nuevos albergues políticos que hacen posible redimirla. La obra abre presentando la pintura de un hombre obeso desnudo acompañado de una opinión en *off* del vicepresidente del Partido Nacional sobre la situación del pueblo mapuche. Este testimonio creemos que da cuenta de una figura invisible que logra encarnarse en una imagen-pintura que evoca la apariencia de un ausente y así localizar el prejuicio ideológico que cruza a la declaración escuchada. La voz del hombre cuenta que hasta que llegaron las ideas marxistas a Chile el pueblo mapuche estaba trabajando de forma tranquila en sus respectivas comunidades, que los campos están

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

abandonados porque el mapuche es ocioso y que la mitad de los indígenas no son honrados ni trabajadores. La cuestión de la "materialización" de la voz en *off* en la imagen del sujeto robusto parece ser central en este ejercicio inicial ya que, a su vez, podemos observar que la falta de prudencia de este relato se activa gracias a que la desnudez de la imagen pintada actúa como una ausencia de límites pulsionales. Es desde este juego de operaciones con las que se inicia el documental, donde Mallet se enfoca en convertir a la pintura en una prueba inicial capaz de potenciar su argumento posterior. Como señala John Berger, "Un film que reproduce imágenes de un cuadro lleva al espectador, a través de la pintura, hasta las conclusiones del realizador. El cuadro presta su autoridad al realizador del film." (2005: 33).

Las imágenes siguientes reflejan la dimensión cotidiana de las comunidades mapuches, las cuales funcionan como contrapunto del relato anterior. Todo transcurre en el tejido, la cosecha, el arado y el juego de los niños en los campos del sur de Chile. Los planos generales que reflejan la vida tranquila, silenciosa y pacífica del indígena, pierden sutileza cuando se incorporan primeros planos que exhiben el pie de un hombre con un zapato destrozado y los pies descalzos de un niño en una escuela rural, imágenes que logran resaltar los efectos devastadores del latifundio. Esta primera confección del mapuche suele estar acompañada por intertítulos que aportan datos sociodemográficos sobre los altos niveles de analfabetismo, la desigual distribución de las hectáreas cultivables y la escasez de recursos materiales en la localidad de Cautín, y por voces en *off* de los indígenas que relatan las precarias condiciones en que viven.

Puede asegurarse que esta primera organización de la alteridad desencadena una exposición ordenada desde una inferiorización de los recursos expresivos de la cultura mapuche. Si bien es posible constatar que las voces en *off* introducidas, en este primer bloque del documental, son historizadas a partir de la exposición de los cuerpos maltrechos y la cotidianidad del indígena, procedimiento que se distancia del ejercicio con el que abre la obra, la incorporación de intertítulos -recurso que se repetirá posteriormente- desacredita la elaboración discursiva propia del otro. En cierto sentido, estas operaciones hilvanan tanto la narración expositiva clásica en la que se articula el cortometraje, como una hegemonía de cifras oficiales que sepultan la significación de formas de conocimiento intersticiales (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007: 20), como esa práctica textual que Gayatri Chakravorty Spivak describe como cuando pretendiendo solidarizar con la subalternidad, esta corre la suerte de ubicarse en un discurso análogo a la narrativa que pretende combatir⁵.

La familiarización de esta mirada sobre el indígena con la imagen-pueblo del Nuevo Cine Chileno, entonces, en este primer bloque, tiene que ver con un ejercicio en que la imagen testimonial de la alteridad queda deshabilitada por un vaciamiento de su capacidad interpelativa mediante la delimitación de su enunciado. Este elemento se intensifica en el segundo bloque de la obra, donde la fuerza uniformadora del espacio-tiempo lineal que se traza, afirma una identidad histórica de pueblo que silencia al mapuche como sujeto diferenciado.

La relación argumental entre ambas partes de la obra se establece

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

gracias al último intertítulo del primer bloque el cual señala que aunque el mapuche gane un juicio contra el usurpador no recupera su tierra. Este perverso artilugio legal lo lleva a emigrar a la ciudad. Así, abruptamente el canto en mapudungun, que funciona como música extrediegética del primer bloque, es reemplazado por una melodía ambiental, y las imágenes de los indígenas en los juzgados de indios y en el campo por imágenes de sitios urbanos. La rápida instalación de la dimensión espacial lineal modula un tránsito progresivo donde el mapuche toma contacto con la investidura laboral de la ciudad y con el universo discursivo militante de la Unidad Popular. El desplazamiento de una forma de esclavitud agraria y una forma de esclavitud asalariada tiende a incorporar a las masas indígenas a la acción revolucionaria, si seguimos la línea argumental del cortometraje. Así lo refleja la voz en *off* de un dirigente sindical que describe las condiciones laborales de los mapuches que trabajan en las panaderías y que finalmente les hace un llamado a que se incorporen a los sindicatos. El juego de imágenes intercaladas de la rutina laboral de los obreros y de los lugares donde habitan tiende a reforzar la perspectiva de que el problema del indígena, y en este caso de restitución de las tierras, es un problema de relaciones de producción y no un problema reservado a su autodeterminación.

Volviendo a la discusión que nos interesa, la temporalidad reglamentada linealmente, que predomina en *Amuhuelai-mi*, esquematiza una clausura del tiempo denso y heterogéneo del mundo poscolonial -espacio real de la vida moderna, según Partha Chatterje⁶-, problema que se traduce en un la figuración de una alteridad estéril que se encuentra abortada en su capacidad de desestructurar el compromiso moral homogenizador de la imagen-pueblo del *nuevo cine chileno*. Al anularse el espacio contradictorio y ambivalente del otro, se configura la fijeza de una imagen-pueblo que se piensa como identidad esencial capaz de legitimar las demanda de las comunidades, su temporalidad, su lógica e idioma. La identidad histórica de pueblo queda así presa de su mito moderno bajo una normalización en la que no se puede redefinir ni negociar con su intertextualidad. De esta forma, se construye una diégesis en la cual la diferencia cultural queda reglamentada en una trayectoria evolutiva, donde la Unidad Popular no sólo es la superación del capitalismo, sino también una empresa donde el otro queda escindido de su enunciación.

La obra finalmente pone en escena una serie de imágenes de movilizaciones indígenas en apoyo al gobierno de Allende. Estas son matizadas con primeros planos de titulares de prensa que aluden a expropiaciones realizadas durante la Unidad Popular y carteles con consignas que reclaman el derecho a la tierra. La más significativa de estas imágenes es aquella con que cierra el documental, donde se muestra la marcha de un tren que, en su exterior, tiene escrito "Campesinos de Lautaro junto a su Presidente Allende". Esta estrategia tiende a cerrar esa identidad que construye la obra. La marcha del tren parece activar un trayecto revolucionario en la que se borran las fronteras entre el sujeto campesino y el mapuche. La precisión con que esta escena define los sujetos de cambios promovidos por la Unidad Popular nos hablan de una *grieta* que siendo cobijada por la hazaña socialista consigue refugiarse en una gramática visual que pretende proyectar la

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

ausencia de fisuras programáticas y un artefacto estético solidario con los sujetos expoliados. Esta forma de exhibir el acontecimiento, sin embargo, ocultaría un presente que nos es simplemente "transitorio", tal como lo observa la reflexión Derbyshire que discutíamos al principio de este apartado.

Ahora te vamos a llamar hermano

El cortometraje documental *Ahora te vamos a llamar hermano*⁷ (1972) sugiere no sólo una distancia con la imagen-pueblo del Nuevo Cine Chileno, sino que también, y desde nuestro objetivo, una confirmación de aquello que su realizador, Raúl Ruiz, define como *cine de indagación*, concepto que explica un repertorio fílmico en el que predomina la atención a una cotidianidad que se encuentra sujeta a la disgregación y las deslocalizaciones. La aparición de los distintos regímenes temporales del campo revolucionario en la obra que acá nos preocupa, hacen del presente un momento atrofiado, en el que priman las disyunciones polifónicas de la diferencia cultural y su intervención performativa (Bhabha Op. Cit). En consecuencia, el *cine de indagación*⁸, en la búsqueda de privilegiar "el momento atonal, el momento de desentona con respecto a cualquier composición cultural" (Villalobos-Ruminott en Ansa Giocochea & Ariel Cabezas Op. Cit: 299) erosiona el tiempo no sincrónico y relativiza la textura organizacional reglamentadora de la narrativa militante. Para efectos de ubicar la estrategia disyuntiva de este cortometraje en relación a los límites temporales que elabora imagen-pueblo, vemos fundamental atender al ejercicio de *traslucimiento* que se deriva del *cine de indagación*.

Si reconstruimos sucintamente las discusiones sobre el realismo cinematográfico señaladas por Siegfried Kracauer en *Teoría del cine*, es interesante notar en lo que él llama *medio cinematográfico* un emplazamiento de las facultades fotográficas de la imagen fílmica y sus elementos formativos. Así, para el autor, el sustrato de ese rescate de la realidad física que activa el realismo cinematográfico es invocar, de forma generosa, lo letárgico y disperso de la vida material. "El cine vuelve visible lo que no vimos, o quizás no pudimos ver, antes de su advenimiento. Nos ayuda de manera efectiva a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas (...) Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender de los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material" (1989: 368). Se puede concluir que el entusiasmo que revela el realismo cinematográfico de Kracauer conduce a cierta codicia neorrealista en su búsqueda por acceder a lo que ha sido borrado por la organización hegemónica de lo sensible, sin embargo, conviene subrayar, que hay una distancia no menor entre su propuesta con aquella del cine directo de matiz neorrealista. De acuerdo con Kracauer, conseguimos reconocer que el registro fílmico de los pliegues anulados por el mundo material descansa en un desdoblamiento de lo enunciable que, a su vez, lo dota de una corporalidad cinematográfica. Un cierto realismo que se pregunta por su eficacia de iluminar lo eclipsado y hacer móviles los espectros ubicados en los márgenes de lo cotidiano, y que creemos que se distancia de la retórica conmovedora y la alegorización de un presente despiadado a la que se dispuso el

neorrealismo⁹.

Explicar el *traslucimiento* que impone el *cine de indagación* de Ruiz desde las observaciones de Kracauer, es una cuestión que creemos fecunda, en la medida que agencia una mirada sobre un realismo cinematográfico más amplio y radical donde su articulación está tensionada por una necesidad de develar fundamentalmente lo invisible. Ruiz nos dice: “El deseo de ver otra cosa, pasar a otro acontecimiento, que uno sienta la tentación de desviar los ojos del cuadro y, deseos de ver, a través de lo visto, algo muy concreto que está en otro lugar también muy concreto. Si abstraemos mucho, podemos decir que el cine tiene por objeto combatir a la naturaleza. Matar todo lo que fotografía. Alcanzar con otros grados de visión mística”¹⁰. En tal caso, interesa notar que el *cine de indagación* busca *traslucir* y restituir la corporalidad compleja y anómala de gestos, signos, hábitos que forman parte de una conducta social colectiva, y que -en su tráfico oculto e inconsciente- atienden a lo que Ruiz ha preferido llamar *cultura de resistencia*¹¹ como una dislocación de aquella cultura oficial que en un primer momento se pretende rehusar, por lo mismo *resistir*, pero que finalmente deviene en una adecuación a esos hábitos ilógicos que reflotan en lo cotidiano. Se trata así de un cine que deshabilita el modelo del documental social y el Nuevo Cine Chileno al perturbar las perspectivas estéticas canonizadoras del presente revolucionario e instalar una negociación de sentidos y valores culturales que se están abriendo continuamente exponiendo los límites didácticos de la imagen-pueblo.

El esfuerzo por atormentar el imperativo uniforme de la narrativa militante es adscrito desde los inicios de *Ahora te vamos a llamar hermano*, cuando lo medular son esos pasados resquebrajados que se conglomeran en la espontaneidad de los relatos que integran una comunidad mapuche de Temuco que espera la visita de Allende el 28 de marzo de 1971, día en que el mandatario firma el proyecto de la llamada “Ley Indígena” n°17.729. La administración dramática no causal, favorecida por una yuxtaposición fragmentaria de los diálogos e imágenes, invoca diversas construcciones de la alteridad capaces de desequilibrar la fijeza de sus identificaciones singulares. Así, por ejemplo, la veloz variación entre planos generales y medios con los que abre la obra, trastocan la presencia de lo que parece ser una voz en *off* en mapudungun que repentinamente se encarna en la figura de un Mapuche anciano acompañado de su familia, el cual reclama más hectáreas cultivables y narra las asperezas de su despojo. En la escena donde el veloz zoom *in* de la cámara se concentra en el rostro de su esposa, diagrama un breve fuera de campo donde la oralidad del anciano articula una conexión enunciante que sincroniza la polifonía desconcertante de la diferencia.

Este juego de distintos niveles expresivos, podemos agregar, implica tejer una captura de la diferencia colonial que desborda la uniformidad envolvente de la imagen-pueblo. En cierto sentido, la multilocalización del mapuche en la que se concentra la obra consigue configurar un itinerario discursivo irreductible en a los prototipos que instaura la categoría de pueblo, neutralizando así la idea de una identidad cultural indiferenciada. El melancólico e improvisado canto mapuche que el anciano y su esposa entonan para Allende mientras observan la cámara, pone en evidencia la densidad histórica del indígena y altera toda significación homogénea.

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

Esta escisión temporal localizada en la contradicción interna del proyecto Estado-nación, y que, a su vez, interpela al proyecto socialista, fragua una imagen disyuntiva del mapuche desde la cual es posible recoger su contingencia e identificar su reparo ante la soberanía blanca. Asimismo, el encendido discurso del joven indígena que reclama la restitución de las tierras, al no clausurar la naturaleza intersticial de su espacio, logra apropiarse de una trama histórica que deambula entre la subversión y el enmudecimiento para así instalar una negociación afectiva con el proyecto revolucionario.

Por su parte, los signos y símbolos que se constituyen como temporalidades ambivalentes en *Ahora te vamos a llamar hermano* entran en un conflicto dialógico con la cohesión social-popular que abraza el trayecto socialista. Frente a la multitud que se moviliza hacia la concentración que recibirá a Allende, la imagen de un mapuche que de forma minuciosa sella el sobre de una carta que va dirigida al mandatario o aquella de un hombre que baila al ritmo de la melodía de los cultrunes, presentan una subjetividad intratable -o que se resiste a ser contenida- dentro de las modulaciones culturales-militantes de la Unidad Popular. El acontecimiento, acá, es torcido, e incita a que la alteridad perfore la fuerza cultural que abrigan las figuras retóricas modernas - "alfabetización", "ciudadanos", "pueblo"- que se perfilan en el discurso de Allende que se muestra en el cortometraje.

El devenir *trascendente* al cual se acoplaba el Nuevo Cine Chileno, al entronizar la auto-afirmación de lo popular, bloquea el impulso significativo de la diferencia situándola en un espacio no sincrónico desde donde la estética fílmica del cine revolucionario puede celebrar la osadía de esos cuerpos despojados que se movilizan. En *Ahora te vamos a llamar hermano* los múltiples pliegues de estas experiencias subyugadas reinscriben y re-significan el escenario compacto y espeso del proceso socialista.

La imagen final de la obra, donde el anciano mapuche nuevamente aparece cantando y que ahora llama a Allende "hermano" y "amigo", congrega la imagen doliente del indígena. La cámara desatiende su rostro, desplazándose a sus piernas y sus brazos. Su cuerpo encorvado se mueve levemente a medida que improvisa su canto. Debido a como esta escena la da una vida circulatoria al pasado, haciendo del presente algo *disyuntivo* -combinando tensiones, pausas, desfases temporales y yuxtaposiciones metonímicas-, vale para la misma lo que señala Benjamin en su Tesis II de *Sobre el concepto de historia*: "El pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención." (Löwy, 2002: 54).

A modo de cierre

El devenir de las "emergencias intersticiales" parece ser un tema que la imagen-pueblo codifica en el asedio de una visualidad donde las diseminaciones del presente adquieren una corporalidad a partir de salvedad que ofrece progreso revolucionario. Sin embargo, esta uniformidad evidencia la presencia de un *aquello* que es intratable bajo estos parámetros. Nuestro análisis ha estado empujado por la necesidad de presentar al otro como algo distinguible, sin caer en la sacralización de su capacidad performativa.

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:

Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

Si *Amuhuelai-mi* estandariza a la alteridad en las convenciones de la esperanza popular, *Ahora te vamos a llamar hermano* la hace dialogar - desde su potencial enunciante- con la figura del pueblo y logra así profanar la autoridad iluminadora que le asigna el Nuevo Cine Chileno. Creemos que este problema no se tranquiliza acá, pero si abre la posibilidad de reflexionar aún más, sobre esos significantes dislocados que no se pueden inscribir en la estética del compromiso.

Notas

¹ Ver José Carlos Avellar, *Glauber Rocha*, Madrid, Cátedra, 2002.

² Al respecto, Juan Pablo Silva y Valentina Rurich señalan: "En oposición a este cine chovinista, estereotipado, estigmatizante y propagandístico, surgieron un conjunto de películas que ayudaron a consolidar a un Nuevo Cine Chileno. Este cine estuvo compuesto por una multiplicidad de formas de enfrentar la práctica cinematográfica, pero tuvo como elemento característico la construcción de discursos fílmicos acerca de las problemáticas sociales que experimentaba el país, principalmente ligadas a los sectores populares." ["Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)", *Revista AISTHESIS N°47* Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica, Santiago, 2010, p. 71.].

³ Sobre el tema véase Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus, *Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*, Uqbar, Santiago, 2008.

⁴ El documental lleva como subtítulo en español *Ya no te irás* y se realiza cuando su directora ingresa a trabajar al Departamento de Cultura del Ministerio de Educación de la época.

⁵ Ver Gayatri Chakravorty Spivak (Apostilla de Topuzian, Marcelo), *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, Cuenco de la plata, 2011.

⁶ En relación a esto consultar Partha Chatterjee, "La nación en tiempo heterogéneo", en Partha Chatterjee (ed.), *La nación en tiempo heterogéneo: y otros estudios subalternos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 57-88.

⁷ Se recomienda revisar el acápite "Por un cine de indagación" del libro que edita Bruno Cuneo el año 2013 que reúne dos entrevistas a Raúl Ruiz antes de su exilio tras el golpe de Estado de 1973. En estos documentos se pueden inferir algunas ideas claves para entender el *cine de indagación*. Es importante señalar que hace algunos meses se ha descubierto un manuscrito inconcluso sin fecha titulado "El cine no de un bibho: Cuatro temas y dos ejemplos", que se encuentra depositado en el "Archivo Ruiz-Sarmiento" del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, donde Ruiz improvisa los primeros pilares teóricos de este concepto.

⁸ Se recomienda revisar el acápite "Por un cine de indagación" del libro que edita Bruno Cuneo el año 2013 que reúne dos entrevistas a Raúl Ruiz antes de su exilio tras el golpe de Estado de 1973. En estos documentos se pueden inferir algunas ideas claves para entender el *cine de indagación*. Es importante señalar que hace algunos meses se ha descubierto un manuscrito inconcluso sin fecha titulado "El cine no de un bibho: Cuatro temas y dos ejemplos", que se encuentra depositado en el "Archivo Ruiz-

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:
Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y

Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

Sarmiento” del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, donde Ruiz improvisa los primeros pilares teóricos de este concepto.

⁹ Carlos Ossa en *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina* discute estas características como elementos que configuran un modernismo estético crítico, obsesionado en observar la politicidad de lo visual, que se puede observar en *Roma, ciudad abierta* (1945, Roberto Rossellini), uno de los filmes más significativos del neorrealismo italiano. [Carlos Ossa *Op. Cit.* p. 73.]

¹ Raúl Ruiz, Entrevista. Manuscrito sin fecha depositado en el “Archivo Ruiz-Sarmiento” del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Consultado el 21/07/2014.

¹⁰ Raúl Ruiz, Entrevista. Manuscrito sin fecha depositado en el “Archivo Ruiz-Sarmiento” del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Consultado el 21/07/2014.

¹¹ Ver Enrique Lihn, “Diálogo con Raúl Ruiz por Enrique Lihn”, *Atenea*, N° 500- II Sem, Concepción, 2009, pp. 265-279.

Referencias Bibliográficas

Ansa Giocochea Elixabete, Ariel Cabezas, Óscar (eds.) (2014). Efectos de la imagen. ¿Qué es y qué fue el cine militante? Santiago: LOM.

Avellar, José Carlos (2002). Glauber Rocha. Madrid: Cátedra.

Bhabha, Homi K. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial.

Benjamin, Walter (2008). Parque central, Obras I, 2. Madrid: Abada.

Berger, John (2005). Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Castro-Gómez, Santiago, Grosfoguel, Ramón (2007). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

Chatterjee, Partha (2008). La nación en tiempo heterogéneo: y otros estudios subalternos. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cuneo, Bruno (2013). Ruiz Entrevistas escogidas – filmografía comentada. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Deleuze, Gilles (1986). La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós.

Derrida, Jaques (1998). Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Kracauer, Siegfried (1989). Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós.

Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo:
Amuhuelai-mi (Marilú Mallet, 1972) y
Ahora te vamos a llamar hermano (Raúl Ruiz, 1972)

Lema Habash, Nicolás. "Pensamientos sobre un nuevo cine. Los cineastas de izquierda en el contexto de la Unidad Popular (1968-1973)". Seminario Simon Collier (Pontificia Universidad Católica de Chile Instituto de Historia, 2006):171.

Lihn, Enrique. "Diálogo con Raúl Ruiz por Enrique Lihn". Revista Atenea, N° 500- II (Sem, Concepción, 2009): 265-279.

Nichols, Bill (1991). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental. Barcelona: Paidós.

Mignolo, Walter (2003). Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal.

Ruiz, Raúl. Entrevista (s.f.). En *Archivo Ruiz-Sarmiento* (Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile). Consultado el 21/07/2014.

Silva, Juan Pablo, Rurich, Valentina. "Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)". Revista AISTHESIS N°47 (Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica, Santiago, 2010): 64-82.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). ¿Puede hablar el subalterno? Buenos Aires: Cuenco de la plata.

Orell, Marcia (2006). Las fuentes del nuevo cine latinoamericano. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Ossa, Carlos (2014). El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina. Chile: Fondo de Cultura Económica.