

**Imágenes, violencias y conflictividad en *No es hora de llorar*, Chaskel y Sanz (1971).
Tres operaciones épicas y un panorama pesimista.**

Images, Violence, and Conflict in *No es hora de llorar* by Chaskel and Sanz (1971). Three Epic Undertakings and a Pessimistic Outlook.

Carla Verdugo Salinas

Doctorado de Estudios Interdisciplinarios en Pensamiento, Cultura y Sociedad,
Universidad de Valparaíso.
salinas.carla@postgrado.uv.cl

RESUMEN

Este ensayo aborda el film de Chaskel y Sanz *No es hora de llorar* (1971). Observa el valor estético/político frente al acontecimiento de represión aguda, tortura y cautiverio, recurriendo a la memoria y la conflictividad en primera persona. Como gesto testimonial, despliega un cine posicionado, en total control de su discurso, gradúa la transparencia. Ante un presente de banalización de la imagen de guerra, cobra sentido dar dos y tres vueltas a estos procedimientos.

Palabras clave: Cine militante, política, ética, violencia, conflictividad.

ABSTRACT

This essay addresses the film by Chaskel and Sanz *No es hora de llorar* (1971). Its core focuses on the aesthetic/political value in the face of an event of acute repression, torture, and captivity, drawing on memory and first-person conflict. As a testimonial gesture and narration of the unutterable, it unfolds a cinema that takes a stance, fully in control of its discourse, and calibrates transparency. In a present marked by the trivialization of the image of war, revisiting these procedures two or three times over becomes meaningful.

Keywords: Militant cinema, politics, ethics, violence, conflict.

No es hora de llorar, se inscribe en el corpus del prolífico período para el cine militante que significó la Unidad Popular (1970-1973), encargada por el Departamento de Cine de la Universidad de Chile. Los realizadores desplegaron cada uno su destreza. Pedro Chaskel el oficio de cineasta comprometido con el dispositivo cinematográfico, y Luiz Alberto Sanz, el testimonio como gesto revolucionario en primera persona.

Este texto, si bien aborda aspectos formales de la película, no pretende un desarrollo analítico. Persigue actualizar —poner en acto— la experiencia cinematográfica como un quehacer y un conocimiento. No son los instrumentos los que otorgan sentido a la práctica investigativa, sino las necesidades últimas que hemos identificado en el acontecimiento cinematográfico. Desde una perspectiva teórico-interdisciplinaria, la investigación en artes ha emergido como un espacio crítico donde se tensionan las fronteras entre producción estética y generación de saber. Este tipo de indagación no se limita a aplicar metodologías convencionales, sino que interroga activamente las relaciones entre creación y conocimiento.

La aproximación a la obra es una operación dialógica en el contexto de la política de formas (Steyerl, 2006). Se enfrenta a un modo de estar en la historia en conciencia de su forma material, lo que Jacques Rancière (2011) denominará como emancipación anti figurativa. Esta autonomía no se basa en la descifración de signos dentro de un sistema cerrado de representación, sino que se posiciona como un agente activo en la redistribución de lo sensible, capaz de establecer nuevas relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable.

El film se ha dado a la tarea de mostrar el dolor y la resistencia, la vida de después del dolor total. Es objeto de este ensayo distinguir operaciones de lenguaje cinematográfico, más precisamente, operatorias combinadas de lenguaje cinematográfico que toman el riesgo de actuar en una contingencia problemática. Concebir las decisiones estéticas de la película en relación con los individuos y su devenir, pensarlas como parte de la relación entre los individuos y las cosas —entre individuos y cosas/imágenes, y cosas/catástrofe; entre individuos y cosas/imágenes de catástrofe—.

Al indagar desde la observación, de manera contemplativa, los caminos que transita la película para figurar la experiencia, emergen tres operaciones cinematográficas: el tenor ensayístico de apropiación y montaje, la simulación esquemática que evidencia métodos de tortura y el testimonio en encuadre frontal. La interacción de dichas estrategias constituye un hecho cinematográfico.

Por otra parte, la exploración debe tener en cuenta las decisiones políticas que disponen condiciones materiales de producción. Resulta paradigmático que uno de los directores, el brasilero Luis Alberto Sanz, es uno de los militantes que

vivieron tal proceso de tortura-reclusión, uno de los 70 revolucionarios brasileños canjeados por el embajador suizo. Se revela una forma de cine como potencia del ser irredento, conocedor de este espacio sin lenguaje, desde la experiencia límite, con la experiencia auestas. El cine político, desde el núcleo de la militancia, garantiza la fuerza de la obra y le otorga forma sin trascender el carácter problemático de la relación entre el autor y la materia/violencia. El cine político selecciona lo que muestra sin que parezca haber una ocultación.

La cinematografía proclamando una existencia. Los procedimientos de creación están orientados por las exigencias del posicionamiento político radical y por una urgencia política. Se trata de un autor o testigo que ha sido investido de la experiencia del límite y que proclama conflictividad. Así como cómplices en la militancia, lo son en el testimonio, desajustando la idea de autor, y fuerza un principio de borrosidad en que el pensamiento razona con enunciados y conceptos inciertos e indecibles.

Lo que permite ver tras el procedimiento explicativo, aislando la subjetividad emotiva, es lo que simultáneamente oculta al sentido común. Construye modelo gregario como activación del “yo” en el eje móvil del testimonio. Aquel “yo” no corresponde al yo convencional, sino a un yo compuesto por fragmentos y memorias de otros individuos, es un yo paratático. Es un yo-plural, un yo-potencial.

El autor que se alberga en el sedimento de la obra, y aparece en la superficie una visión de mundo. Las operaciones cinematográficas actúan en el discurso de resistencia y están en función de la historicidad de la resistencia. Ambas, la historicidad y el acto de resistencia, se comunican entre sí a través de la forma. Provocan al observador pasivo. Sanz lo evidencia en los comentarios que acompañan la transcripción de las entrevistas publicadas el mismo año del estreno, revelando sus intenciones.

...buscamos una posición marcada de clase: dividir al público, hacer que tome partido, que se defina, vamos más allá: la única posición justa es la de la guerra a muerte a la burguesía internacional y especialmente a la dictadura que la representa en Brasil (...) eso no es tarea nacional, de los rotos brasileños, es un encargo de todo el proletariado internacional y de sus aliados, para denotar al enemigo en Indochina, Grecia, Palestina, Paraguay, Bolivia, Argentina, Uruguay, África del sur (...) cada rincón del mundo capitalista. (1971, pp.3-4)

En la película, se entrelazan la postura política de Sanz y la excelencia cinematográfica de Chaskel, evidenciándose la violencia absoluta y el conflicto. Además, se redefine en una nueva potencia y procedimiento de materialidad/imagen la

¹ Pedro Chaskel, nacido en Alemania en 1932, reconocido documentalista, montajista y académico, es una figura central en la historia del cine chileno. Emigró a Chile en 1939, se nacionalizó en 1952, impulsó iniciativas clave como el Cine Club Universitario y la revista Séptimo Arte. Participó en la creación del Centro de Cine Experimental y la Cinoteca de la Universidad de Chile, organismos que dirigió antes de fundar el Departamento de Cine en 1970. Tras el golpe militar de 1973, se exilió en Cuba, donde trabajó durante una década en el ICAIC, consolidando su aporte al cine latinoamericano. En 1985 vuelve a Chile y comienza su trabajo en video, y posteriormente se vincula al trabajo televisivo. Referencia extraída de: *Pedro Chaskel* (Mouesca, 2024).

² Luis Alberto Sanz (1943, Río de Janeiro). Periodista, cineasta, educador, director de teatro, técnico cinematográfico y estibador. Militante de la Vanguardia Popular Revolucionaria (VPR), fue detenido en mayo de 1970. El 7 de diciembre, en plena dictadura militar brasileña, el embajador suizo Giovanni Enrico Bucher fue secuestrado en Río de Janeiro. Los secuestradores exigieron la liberación de setenta militantes, quienes, tras un mes de negociaciones, fueron enviados a Chile como refugiados políticos. En su exilio en Chile y posteriormente en Suecia, el cineasta documentó testimonios sobre persecuciones, torturas y ejecuciones cometidas por el régimen brasileño, analizando tanto la violencia estatal como las dificultades de los exiliados en el extranjero. Referencia extraída de: *Luiz Sanz y el cine de exilio* (Machado, 2016).

existencia de una verdad, una verdad que se encuentra englobada en otra verdad más amplia, una exactitud.

Estas certidumbres contradicen la mutación ontológica del individuo que el pensamiento occidental presupone en un régimen de existencia de campo, un ser necesariamente disuelto en la exclusión de la vida y sin cuerpo político ni condición de posibilidad. El individuo se reduce a una vida nuda, chivo expiatorio, víctima sacrificial, sujeto dividido y no-sujeto. En cambio, lo que sucede es lo contrario. La experiencia compartida es la participación en la historia y en el tiempo que transcurre.

Una imagen de advertencia. Atendiendo a los comentarios de Sanz, hay llamado a no quebrarse ni entregar, “en todo caso, nosotros hablamos de política y de moral revolucionaria” (1971, pp.4-5), Manuel Guerrero (1999) propone la construcción social de un saber resistencial en la experiencia de tortura, apuntalado por el sistema de creencias, convicciones y los afectos, y una narrativa anticipatoria de comprensión racionalizada de la tortura:

... en la experiencia de la tortura, el sujeto se presenta ya con imágenes y categorías preconcebidas obtenidas de narraciones anteriores, que le orientan sobre el posible curso de la interacción. Pero así mismo la vivencia de la tortura introduce elementos que podrían «enriquecer» en más información las diferentes versiones, para luego traspasarla a otros (saber colectivo). (s/p)

A la luz de los hechos posteriores, *No es hora de llorar* tributa a dicho saber, como una experiencia que se piensa a sí misma en la historia.

Tres operaciones cinematográficas:

1. Intuición ensayística. Apropiación y montaje.

No es hora de llorar, es introducida por un montaje rítmico de fotografías fijas. En aproximadamente cuatro minutos, ejecuta la narración directa que se apropia del optimismo espectacular y lo intensifica hasta revelar el conflicto y el registro del horror. A partir de la imagen fija, se elabora un objeto nuevo que altera el sentido original de la materia imagen/sonido y lo reescribe. Este gesto analítico pone en marcha un proceso de pensamiento-cine sobreponiendo al relato oficial un juicio de realidad.

Este movimiento de escritura cinematográfica es expresivo, especulativo e intertextual que incluye vistas aéreas y materiales cartográficos. La voz en *off* usa el tono de locución del lenguaje de la radio y la televisión. La imagen publicitaria de revistas de ocio y catálogos se sucede por acumulación, evidencia de capital y riqueza. El carnaval y el fútbol en montaje rítmico.

Imágenes de violencia le siguen, sobre fotografías de muerte y despojo, la voz en *off* no se excusa. La miseria es respondida con acciones. Mientras hablan de expropiaciones de dinero

para financiar el proyecto revolucionario, las imágenes apropiadas sostienen la retórica revolucionaria. Finalmente, la Revolución afirma que el conocimiento pertenece a la humanidad y no a alguien específico. Las imágenes provienen de fuentes variadas y el montaje es lo que genera esa energía y sensación de urgencia.

Un polo de realidad y de imágenes de realidad proyecta su sombra sobre el otro polo, modificándose recíprocamente hacia la lectura en segundo grado. La situación de bonanza no representa un contrapunto que, mediante el contraste, aumente el impacto de las imágenes de violencia. La relación es relación causal, es una acusación.

La propuesta del film, aunque es pedagógica, prescinde de transparencia. La imagen fija no se asemeja a un álbum ni a un catálogo, existe movimiento en su interior, un plano que se compone de otro o de múltiples planos, un plano general se torna detalle. Lectura cinética mediante el acercamiento, se cierra el encuadre para aislar una imagen dentro de la imagen, cambiando su sentido, anulando la simultaneidad con otros elementos.

Remueve el pensamiento a partir de la imagen recuperada. Rompe la actitud contemplativa hacia la imagen de la infamia y pone a la fotografía en movimiento, la repasa, la pronuncia hasta hacer aparecer el *punctum* como herida, que define Roland Barthes (1989), momento en que la imagen con su agudeza penetra la memoria. No deja indemne a la imagen fija, se apresura y produce el *punctum*. Impone su intuición, afila la imagen y la hace penetrar. Parece una búsqueda por hacer punzar el detalle en el plano y desafiar a quien mira con cierta insolencia, después de todo, un puñado de hombres y mujeres han desafiado el estado de cosas y parece no haber espacio para falsas modestias.

2. Simulación esquemática que evidencia métodos y objetos técnicos.

En un contexto de tortura, la totalidad de la relación con el mundo del individuo está bajo la égida del dolor y el horror, “manera inmediata de alcanzar al otro en profundidad” (Le Breton, 1999, p.248). Dicha relación del individuo y el mundo, es medular para los objetivos de la película, pero su representación realística, de suyo inescrutable, no es lo que buscan, se desembarazan de antemano de la carga que significa la explicación comprobable, el giro narrativo pone el foco en la tortura y el torturador, tal que cosa.

Chaskel y Sanz deben exhibir la tortura sin convertirla en espectáculo. La solución al problema es descrita por Pedro Chaskel “qué hacíamos con las torturas, cómo las presentábamos... Porque hacer una ficción de tortura, nadie lo iba a creer. Y, bueno, yo tuve mi espectacular idea de hacerlo como demostración pedagógica; funcionó, esa parte funcionó muy bien” (Navarrete, 2023).

Elabora una ficción, un diagrama, preciso en ángulos y tiempos, expone los detalles, gestiona un prototipo, ritualiza. Aparece en pantalla el cuerpo desnudo en completo sosiego sobre el cual se ponen en ejecución técnica, torturador, tortura

3 Numerosos autores han establecido conceptos para mutación ontológica, con más o menos relación de necesidad con la experiencia de dolor total o aquello que parece insostenible para el cuerpo, por enunciar a pensadores fundamentales del siglo XX definen: para Giorgio Agamben (2006) *vida nuda*, en Rene Girard (1983) *chivo expiatorio*, víctima sacrificial, Michel Foucault (1971) advierte *sujeto dividido*, *no-sujeto*.

y objeto técnico. El encuadre no contiene el cuerpo, el fuera de cuadro es voluptuoso, lleno de vacío ansioso. Con este cuerpo es imposible identificarse, la decisión brechtiana de distanciamiento de la emoción que da lugar al pensamiento. Estas secuencias son intercaladas con la sección de entrevistas, figurando una anotación al margen, una imagen paratextual aparentemente desafectada de su referencia y completamente desentendida de la función mimética. La operación hurta el sonido creando vacío y atracción de la mirada, el film vuelve a punzar.

En definitiva, nos encontramos frente la creación de una imagen de laboratorio que presenta la tortura en su dimensión material, que dramatiza un archivo fuera de sí y al elaborar un modelo traduce a un lenguaje pedagógico inmune a los excesos de la carne, como si tortura fuera algo limpio y silencioso, sin fluidos, olores ni vocalizaciones.

La secuencia se maneja en total silencio, lo que la distancia severamente del estruendo banal, Paul Virilio en su ensayo *Procedimiento de silencio* (2001), exhorta al lector ante el arte despiadado del siglo XX, aquel que ha hecho de los horrores un lugar común, el sonido de los medios audiovisuales condena al mutismo, a la negación por exceso.

...quien nada dice consiente en ceder su «derecho al silencio», su libertad de escucha, a un método de efectos sonoros, que simula la expresión oral o la conversación. Pero, ¿alguna vez nos hemos preocupado por ese silencio tan particular de lo VISIBLE? (p.99)

La tortura se hace evidente como cuidada coreografía, pero detrás de esa visibilidad de señuelo está el disimulo de los humores humanos. Una concepción que desregula al espectador, poniéndole en justo lugar con relación a la experiencia.

No es hora de llorar, parece prevenida de antemano. A través del movimiento coreografiado, relentecido, y el silencio de estas secuencias; la película cede ante la experiencia toda, sujeta al cuerpo, un cuerpo para dar testimonio ante los demás de la propia existencia, un cuerpo colectivo del que se apropiarán los testigos para hacer posible, ya no solo la articulación retórica, sino que autentifica la experiencia.

3. El testimonio en encuadre frontal.

El silencio fundado en la inverosimilitud de la vivencia de tortura, y la soledad irremediable en que se encuentra la experiencia, Sergio Vuskovic (2006) lo sitúa como un nudo dentro de la misma posibilidad del conocimiento “el principio epistemológico es: la experiencia personal es fundante, pero es indecible, de ella no se puede hablar” (p.47), en tanto el sujeto se encuentra frente a la tortura como frente a un misterio se obstruye el lenguaje.

La tortura como el ámbito más personalizado de la guerra, un combate que o es cuerpo a cuerpo, la operación sucede en su interior, en sus estructuras de pensamiento, aun así —establecen los testimonios de *No es hora de llorar*— sigue siendo un combate en que lo estratégico-político acontece en la profundidad del individuo, el teatro de operaciones es en la intimidad con el sujeto perpetrador, el objetivo de la operación ofensiva es “anular toda línea de fuga o resistencia,

modelando un nuevo sujeto adecuado a la dinámica de campo” (Calveiro, 2006, p.69).

La paradoja de que, mientras la guerra se despersonaliza, la tortura articula la manifestación más discreta e intensiva de la confrontación, la posibilidad del lenguaje humano será dada en el marco del conflicto. Los realizadores lo intuyen, y disponen un escenario en que el sujeto revolucionario es portavoz de una actuación —político-militar— que debe ser notificada. Los testimonios comienzan con el relato de la liberación, el hecho factual en bruto. Aunque el espectador actual conoce lo que sucederá dos años más tarde, ese dato no interfiere en la legitimidad pragmática del momento: lo que se celebra es la libertad, y ello resulta suficiente para la escena. La euforia triunfalista se esconde detrás de la sobriedad, sin abrumar el relato con datos, normativas, negociaciones o informes burocráticos. La puesta en escena privilegia la experiencia inmediata, subrayando la libertad como valor supremo. En este punto, la pregunta se impone: ¿qué podría ser más importante que la libertad?

Luego se le da forma al relato de tortura, y atribuye un rol central también al cuerpo como prueba de la represión. Testimoniar se convierte en decisión política y expresión de potencia. Hombres y mujeres viven un nuevo momento de su propia historia de lucha, lo que están narrando no es la tortura, o la experiencia de tortura, sino la experiencia de resistencia. Un acto de memoria, en los términos que plantea Walter Benjamin (1936/1991), un acto que llama épico, reduce la distancia entre la cosa transmisible y el acto de transmisión.

La memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras. Únicamente gracias a una extensa memoria, por un lado, la épica puede apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de estas, reconciliarse con la violencia de la muerte. (p.XIII)

Es esta épica la que permite la operación cinematográfica: el rostro en detalle de las y los militantes, la descripción cuidada de modo que palabra y gesto permanezcan indiscernibles entre ellas y en estatus de posibilidad. Las extensas secuencias se inician con la identificación del entrevistado: nombre, edad, profesión, procedimiento, además de mencionar la evidencia jurídica. Los cuadros frontales mantienen la modalidad protocolar de la fotografía de registro.

La fotografía de perpetración, resulta indistinguible del proceso de aniquilación. Anexadas al acto de fichaje y registro, fija en el archivo relaciones históricas concretas. Esta gradiente de pensamiento identifica ritualidades de enajenación y exterminio, en el registro que performa individuos. El obturador del agente de estado es dispositivo para la expropiación de la potencia material de los cuerpos. (Sánchez-Biosca, 2015; Sekula, 2003; Tagg, 1988/2005). El individuo ahogará la violencia de la anterior producción visual, parte de “la extraordinaria e imparable máquina de denegación” (Rollet, 2019, p.27).

El encuadre de fotografía policial —*mug shot*— contiene la mirada de quien es mirado y la naturalización del destino que ya se ha desencadenado. Marianne Hirsch en su estudio de imágenes del Holocausto, tempranamente define este género enunciativo, más allá de la constatación y evidencia neutral “En la imagen brutalmente frontal, la cámara está en la misma posición exacta que el arma y el fotógrafo en el lugar del verdugo, que permanece invisible” (2001, p.24).

Los directores mantienen el encuadre, se apropian de él. La herida simbólica y moral necesita desinscribirse del artificio de muerte que fijó el gesto, que debe liberarse también del punto de captura de la cámara operada por el perpetrador y reinscribirse como experiencia de resistencia a la tortura, y experiencia de resistencia a la ocultación de la tortura. No hay una forma de negociación de la categoría de víctima, sino la afirmación de mujeres y hombres en resistencia que van a la conquista del lenguaje de la experiencia, mientras que el lenguaje —lenguaje cinematográfico— les resguarda. El gesto de la entrevista es de cuidado y contención; en el mejor de los casos, el dispositivo cinematográfico devuelve y redime la imagen hacia su referente. El lenguaje humano actúa en diversas direcciones: rostro contenido, pregunta/mirada directa del entrevistador, voz y palabra/portugués-voz y palabra/español. El relato de María Auxiliadora Lara Barcelos (Dora) es en especial desgarrador y difícil que se encuentra con su posibilidad en una acogida:

Atrinchado en el contracampo, pero visible para Dora, su camarada Sanz obtiene este relato en caliente y formula cuestiones de acuerdo con un imperativo testimonial. En cierto modo, nos hallamos ante una inversión del dispositivo que gobernaba las imágenes de perpetrador precedentes sobre el mismo personaje. La voz interrogativa de Sanz fuera de campo confirma que Dora forma con él y con el dispositivo un todo coherente (recuérdese el póster de Lamarca al fondo, cerrando solidariamente el círculo), bien ensamblado emocional e ideológicamente. (Sánchez-Biosca, 2021, p.4)

Así como los procedimientos estilísticos de la película no son condescendientes con el sentido común, desligándose de sentimentalidad subjetiva; las palabras de Dora hay una enunciación desde dentro del conflicto, autodefinición clara fuera de la retórica civilizacional de la inocencia, mantiene en sus premisas la agencia y la responsabilidad, en definitiva: del conflicto más allá de los binarios claros entre víctima/perpetrador, poderoso/ impotente, “se creó una situación de mucho odio; ellos sabían que nosotros estábamos dispuestos a matarlos de cualquier manera y ya que nosotros no acabamos con ellos, estaban dispuestos a acabar con nosotros”.

Por último, es difícil eludir la presencia del amor en la narración de María Auxiliadora Lara, la humanidad y el sentimiento de amistad genuina:

En primer lugar, los intereses de la revolución deben estar siempre al frente, no siempre ocurre esto, a veces también tenemos sentimientos distintos, por amor a los compañeros, por desear que los compañeros no pasen por lo mismo que nosotros es decir, se siente la cuestión más próxima, no se siente como el interés del pueblo o de la revolución (Sanz, 1971, p.14).

El testimonio aplica las tácticas de resistencia que incorporan la realidad colectiva, y su grupo está lo suficientemente claro y delimitado; no existe incertidumbre ni se está persiguiendo una identidad. Encuentra ahí un reducto de tenacidad dentro del proceso de tortura. En el ejercicio de máxima amistad, su naturaleza no es concebida por sí sola. De los sentimientos hacia sus pares, sus compañeros, hacia el proyecto revolucionario; emerge una potencia y la voluntad de perseverar dentro de sí. El discurso lúcido sin desorientación en el orden de las ideas, más que la propia constipación del

cuerpo agredido y cansado. Despliega así un despliegue de potencia de acción. Rememorando la célebre orientación de Spinoza, “no sabe nadie a través de la experiencia cuánto es lo que puede un cuerpo” (Spinoza, 2020, E3 p2 e(b)).

Pesimismo.

Volver con un ensayo sobre este mediometrage es relevante. Nos encontramos frente a un hecho cinematográfico que no se separa del acontecimiento histórico. La conflictividad que este puñado de mujeres y hombres desarrolla se extiende en la imagen. El cine no se encasilla en la proyección de imágenes y sonidos, es un pensamiento que alimenta un pensamiento. Este pensamiento, puesto en práctica, no le observa como bloque cerrado de objetos teórico-estéticos, sino en la multiplicidad de huellas singulares de una experiencia genérica de relación con la historia y con el tiempo; exige esfuerzo y la contemplación sigue siendo algo nada fácil de lograr.

Observar y contemplar una imagen de conflictividad histórica, implica restituir su vínculo con el acontecimiento que la originó. Esto no significa reconstruir la totalidad del contexto, sino reconocer que la imagen es huella de una experiencia humana concreta, marcada por el dolor y la lucha. Reconocer, en este caso, una insistencia de conquistar para el dominio humano una reserva contra el dolor.

Ya que esta obra forma parte de un acervo fílmico vital. La vitalidad de esas imágenes, que insisten en participar de la temporalidad extensa de la resistencia, se permite activar ciertas ideas como ingenio capaz de irrumpir, en procesos de producción del mundo y de pensamiento mundo.

A casi 55 años luz de 1971, la ética de la mirada se despliega en un escenario dominado por el imperio de la imagen inmediata. Este contexto fragmenta el ejercicio sensible e intelectual en dos polos opuestos: el entusiasmo eufórico y el pesimismo más radical. Este último parece más cercano a quienes se ocupan de imágenes y representaciones de violencias en el ámbito humano. La proliferación de cuerpos devastados —de un cuerpo, o incluso de un pueblo arrasado— se ha convertido en un lugar común de la visualidad contemporánea, mientras en las ciudades persisten los flujos de la indolente civilidad, sin contratiempos.

La desvinculación de la imagen respecto a su contexto la convierte, aunque figurativa, en abstracta y aislada de sí misma. Como señala W.J.T. Mitchell (2017, p.303): “El tipo de visión contemplativa que demanda la abstracción no tiene por qué asociarse con la regresión de la empatía”. Coincidimos, con que la imagen por sí sola no puede otorgar una victoria política. Si no nos reconocemos como cuerpos entre otros cuerpos, igualmente vulnerables, no alcanzaremos ni la más remota noción del riesgo que sustenta la ética de la mirada.

Walter Benjamin (1936/1991), al reflexionar sobre la pérdida del arte de narrar, señala la “necesidad del consejo” como aquello que la narración auténtica ofrece: una orientación vital que surge de la experiencia compartida. En este sentido, contemplar estas imágenes del pasado no es un acto pasivo, sino un diálogo con esa experiencia que busca consejo, que pregunta qué puede enseñarnos sobre la vulnerabilidad y la resistencia.

La contemplación crítica convierte la imagen en un espacio de transmisión donde quien ve no solo observa, sino que es desafiado a reconocerse como parte de un estado de cosas y que le demanda responsabilidad. Contemplar estas imágenes implica preguntarse qué consejo nos ofrecen frente a las condiciones actuales de la violencia y si somos capaces de adoptar ese consejo y el desasosiego que está implicado en él. Dicho de otro modo, si, eventualmente, admitiésemos la épica del momento de peligro que está por verse en las imágenes que portan la verdad insoportable del presente desafectado.

Lo cierto es que, estas imágenes de verdad, aun cuando son sean una verdad por sí mismas, no son necesarias para la verdad.

FICHA TÉCNICA

No es hora de llorar Chile, 1971.

37 min. Chile.

Dirección: Pedro Chaskel y Luis Alberto Sanz.

Música: Geraldo Vandré.

Fotografía: Hector Rios (B&W).

Producción: Departamento de Cine de la U. de Chile.

Entrevistas:

Roque Aparecido da Silva, Carmela Pezzuti, Wellington Moreira Diniz, María Auxiliadora Lara Barcellos y Jaime Walvitz Cardoso.

Referencias

- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, W. (1936/1991). *El narrador*. (R. Blatt, Trad.) Taurus. Recuperado de https://www.academia.edu/12159832/Walter_Benjamin_EL_narrador
- Calveiro, P. (2006). *Poder y desaparición*. Colihue.
- Chaskel, P., & Sanz, L. A. (Dirección). (1971). *No es hora de llorar* [Película].
- Didi-Huberman, G. (2003). *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.
- Guerrero, M. (1999). *La Tortura: Poder y Saber Resistencial*. Santiago: Universidad ARCIS.
- Foucault, M. (1971). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Hirsch, M. (2001). Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism*, 14(1), 5-37. DOI: 10.1353/yale.2001.0008
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. (D. Alcoba, Trad.) Seix Barral.
- Machado, P. (2016). Luiz Sanz y el cine de exilio. *Cine Documental*, 42-63.
- Mitchell, J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil.
- Mouesca, J. (2024). Pedro Chaskel. Recuperado de Cinechile, *Enciclopedia del cine chileno*: <https://cinechile.cl/persona/pedro-chaskel/>
- Navarrete, J. (2023). Pedro Chaskel, “Tenía todas las condiciones para dedicarme a lo que me interesaba y aproveché la oportunidad”. *la Fuga*, (27). Recuperado de <https://lafuga.cl/pedro-chaskel/1188>
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rollet, S. (2019). *Una ética de la mirada, El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh*. Prometeo Libros.
- Sánchez-Biosca, V. (2015). ¿Qué espera de mí esa foto? La Perpetrator image de Bophana y su contracampo. *Iconografías del genocidio camboyano*. Ainiki, 2(2), 322-348. doi:10.14591/aniki.v2n2.170
- Sánchez-Biosca, V. (2021). Por sus obras los conoceréis. Documentos de perpetrador y voces de víctimas en Retratos de identificação (Anita Leandro, 2014). *Papeles del CEIC*, 2(251), 1-19. DOI: 10.1387/pceic.22728
- Sanz, L. A. (1971). *No es hora de llorar*. Recuperado de <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/72712/2/275757.pdf&origen=BDigital>.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En J. Ribalta, & G. Picazo Calvo, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, 133-200. Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Spinoza, B. (2020). *Ética demostrada según el orden geométrico*. (A. Domínguez, Trad.) Trotta.
- Steyerl, H. (2006). El lenguaje de las cosas. *Instituto Europeo para Políticas culturales progresivas*. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/o6o6/steyerl/es/>
- Tagg, J. (1988/2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Ed. Paidós.
- Vuskovic, S. (2006). *Un viaje muy particular, comentario*. Universidad de Playa Ancha.