

Panambí

REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

CIAUV FACULTAD DE ARQUITECTURA UV

n. 20 Valparaíso JUN 2025 ISSN 0719-630X

online

Panambí

| REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 20 Valparaíso JUN 2025 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |



CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

Revista de Investigaciones Artísticas

Panambí

n. 20 / Valparaíso, junio 2025.

ISSN: 0719-630X online

EDITA

Centro de Investigaciones
Artísticas, Facultad de Arquitectura, U. de
Valparaíso.

*Directora Centro de
Investigaciones Artísticas*

Maritza Farías,
U. de Valparaíso (Chile)

Directora Panambí y Editora en Jefe

Sibila Sotomayor Van Rysseghem
U. de Valparaíso (Chile)

• Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires
(Francia - Argentina)

Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de
Espectadores de Buenos Aires (Argentina)

Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de
Madrid / Proyecto Artichoke (España)

Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)

Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)

Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)

Carmen Pardo, U. de Girona (España)

Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orienta-
le" / Festival Interferenze (Italia)

Valeria Radrigán, Translab (Chile)

Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología
e Historia (México)

• Equipo editorial

Daffne Valdés Vargas
Héctor Oyarzún Galaz

• Imagen portada nº 20

María Contreras y Gabriel Ortega
El eco vuelve al espacio cuando alguien se va

• Diseño Gráfico

Sebastián Villablanca Horta

• Direcciones virtuales

<http://panambi.uv.cl>
<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>
<https://twitter.com/DePanambi>
https://www.instagram.com/revista_panambi/
panambi-editor@uv.cl

• Patrocinio

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valpa-
raíso (SIBUVAL)
Vicerrectoría de Investigación e Innovación,
Universidad de Valparaíso
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre
Pensamiento, Cultura y Sociedad

• Dirección postal

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 /
Valparaíso / CHILE

Panambí, Revista de Investigaciones Artísticas es una publicación semestral del Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile. Está vinculada, principalmente, a las escuelas de Cine, Diseño, Teatro y Música de la misma institución.

Se funda en noviembre del año 2015, al alero de la Facultad de Arquitectura y con el patrocinio del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entonces vigente.

El año 2016, se integra al Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

El año 2017 ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE**, **Latindex Catálogo** y **ERIH Plus**.

El año 2018 ingresa a **REDIB**, **DOAJ** y **DIALNET**. Sus procesos editoriales se comienzan a realizar íntegramente a través de la plataforma OJS.

El año 2019 se renueva su equipo editorial, incorporando las dimensiones del diseño como área de estudio directamente relacionada. Se rediseña su formato y resuelve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

El año 2023 cerramos un ciclo con un aporte a la dimensión del diseño fundamentalmente; queda en obra el trabajo sobre la indexación de la publicación.

El año 2024, cambia la dirección de la revista, iniciando un nuevo ciclo que busca reimpulsar los lineamientos principales de *Panambí*. Con ese objetivo, se crea la nueva sección 'Proceso de artista', dedicada a la difusión de escritos no académicos sobre procesos de investigación/creación artística. También se define realizar un dossier temático al año. El primero, correspondiente a diciembre 2024, versará sobre el cruce entre Artes y Ciencias Sociales. A futuro se busca reactivar la sección de Tesis, dedicada a la difusión de investigaciones de pregrado y proseguir con el trabajo de indexación pendiente.

[SUMARIO]

págs.-

EDITORIAL

7 - 8 Editorial PANAMBÍ n°20

INCISO

9 - 23 - 24 EL ECO VUELVE AL ESPACIO CUANDO ALGUIEN SE VA / LLAMARSE JUAN POR UN DÍA
 33 - 34 - 44 *María Contreras y Gabriel Ortega*
 54 - 62

ARTÍCULOS

11 - 22 ¡LUZ! ¡MÚSICA! ¡ACCIÓN! NARRATIVAS AUDIOVISUALES DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE THE BEATLES
Patricia Castañeda Meneses

25 - 32 LA RESISTENCIA INQUEBRANTABLE DEL TESTIMONIO. DI TELLA, GUZMÁN, HABEGGER.
Giovanni Festa

35 - 43 LA CIUDAD COMO MÁQUINA: IMAGINARIOS, TEORÍA-FICCIÓN E HIPERREALIDAD EN METRÓPOLIS
Diego Guerrero – Soto y Danilo Ahumada – Flores

45 - 53 LA FIGURA DEL SUJETO MIGRANTE EN DOS PELÍCULAS DEL CINE CHILENO ACTUAL. REFLEXIONES EN TORNO A SU CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA Y
 POLÍTICA.
Matías Corradi

55 - 61 IMÁGENES, VIOLENCIAS Y CONFLICTIVIDAD EN NO ES HORA DE LLORAR, CHASKEL Y SANZ (1971). TRES OPERACIONES ÉPICAS Y UN
 PANORAMA PESIMISTA.
Carla Verdugo Salinas

[EDITORIAL]

Editorial PANAMBÍ nº20

Si bien el ejemplar corresponde a nuestra convocatoria abierta, para este nuevo número de *Panambí*, se constituye una especie de dossier espontáneo sobre cine y artes audiovisuales. Dio la casualidad, de que los artículos aceptados en esta ocasión dialogaran a partir de lo disciplinar, por lo que decidimos intencionalarlo. En coherencia con lo anterior, la Galería del INCISO, a su vez, proviene de las artes audiovisuales. En esta oportunidad, está conformada por un registro de dos performances de cine expandido: *El eco vuelve al espacio cuando alguien se va* y *Llamarse Juan por un día*, ambas obras de la autoría de María Contreras y Gabriel Ortega.

Nos pareció importante que nuestra galería también se vinculara con los lenguajes que luego movilizarán las reflexiones de los artículos que componen este número 20 de nuestra revista. Dichos artículos transitan entre narrativas audiovisuales sobre la banda inglesa The Beatles; el testimonio en filmes chilenos y argentino sobre la dictadura;

imaginarios, teoría-ficción e hiperrealidad en la película *Metrópolis*; mecanismos de figuración del sujeto migrante en el cine contemporáneo chileno; y la violencia y conflictividad de un cine militante.

Para el siguiente número, a pesar del dossier espontáneo que conforma este ejemplar, mantendremos la propuesta implementada el año pasado de contar con una convocatoria para un dossier temático [intencionado] cada segundo semestre. En esta oportunidad, el dossier se titula: Arte-Ciencia y Tecnología: cuadros contemporáneos, y será co-editado por Natalia Calderón (Facultad de Arquitectura, Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso), Ignacio Nieto (Escuela de Artes Visuales, Universidad Finis Terrae; Post Doctorante, Universidad de Valparaíso) y Maricruz Alarcón (Artes Visuales, Campus Creativo UNAB; Doctorante, Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad DEI-UV, Universidad de Valparaíso).

La Sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experimentales, partituras o expresiones similares. La publicación [INCISO]

se realiza por invitación expresa de las/los editoras. No obstante, las personas interesadas pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, solo requiere únicamente indicar nombre, afiliación institucional,

organizacional u ocupación y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

[INCISO]

*María Contreras y Gabriel Ortega
El eco vuelve al espacio cuando alguien se va
Llamarse Juan por un día*



[ARTÍCULOS]

¡Luz! ¡Música! ¡Acción! *Narrativas audiovisuales de la producción cinematográfica de The Beatles*¹

Lights! Music! Action! Audiovisual narratives from The Beatles' film production¹

Patricia Castañeda Meneses
Escuela Trabajo Social, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Valparaíso
patricia.castaneda@uv.cl

RESUMEN

El presente ensayo tiene por objetivo reflexionar en torno a las narrativas audiovisuales de la banda británica *The Beatles*, a partir de sus obras *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), *Magical Mystery Tour* (1967), *Yellow Submarine* (1968), *Let It Be* (1970) y *The Beatles: Get Back* (2021). Desde esta base, es posible presentar la conformación de la narrativa audiovisual de *The Beatles* desde cada obra individual y en forma integrada, a partir del legado constituido por dos películas para cine, una película para televisión, una película animada y un documental con dos ediciones.

Palabras clave: Cine musical. *The Beatles*. Narrativa audiovisual.

ABSTRACT

This essay aims to reflect on the audio-visual narratives of the British band *The Beatles*, based on their works *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), *Magical Mystery Tour* (1967), *Yellow Submarine* (1968), *Let It Be* (1970) and *The Beatles: Get Back* (2021). On this basis, it is possible to present the conformation of the audiovisual narrative of *The Beatles* from each individual work and in an integrated way, from the legacy constituted by two films for cinema, a film for television, an animated film and a documentary with two editions.

Keywords: Musical cinema. *The Beatles*. Audiovisual narrative.

¹ El artículo presenta los contenidos revisados en la exposición homónima realizada con fecha 24.11.2022 en el Ciclo Primavera de Artes y Ciencias, organizado por la Unidad de Extensión y Vinculación con el Medio de la carrera de Tecnología Médica, sede San Felipe de la Universidad de Valparaíso; a cargo del Prof. Rodrigo Álvarez Gajardo y Prof. Pamela Maldonado Rivera, a quienes la autora agradece la gentileza de la invitación cursada en su oportunidad.

1.- Sinopsis/Presentación.

Es la primera película que hacemos. Lo estamos pasando bien.

No somos muy buenos actores, pero nos estamos esforzando.

Eso es lo más importante en realidad. Intentarlo. ¿No?

Paul McCartney, 1964

Según Sureda (2019), la relación entre música y cine se inicia en la década de 1920, inspirada en el teatro musical, la opereta, la revista y el vodevil francés, que aportaron las bases para un vínculo permanente entre ambas manifestaciones artísticas. Así entonces, la música aporta en el desarrollo del cine y en las narrativas audiovisuales que lo conforman, dado que los significados presentes en canciones, bailes y bandas sonoras generan una dinámica de influencia mutua entre música e imagen. En consecuencia, la música contribuye en la definición de las secuencias de las imágenes de una película, conformando una narrativa audiovisual a partir de los componentes categoriales de contextos, espacio, personajes, trama y contenidos éticos, que permiten elaborar relatos que dotan de sentidos a los planteamientos, clímax y desenlace del film (Domínguez de la Ossa y Herrera, 2013).

Para Marquina y Hernani (2023), las narrativas audiovisuales contribuyen con los procesos de socialización e integración comunicativa, porque trascienden la cotidianeidad y plantean imaginarios, ideas y concepciones de mundo, al que suscriben las personas receptoras de los mensajes y contenidos compartidos. A partir del despliegue de la narrativa audiovisual, se constituyen relatos integrados de imagen y sonido, que interpretan una realidad particular desde elementos portadores de significado asociados a experiencias vitales, complementados con inferencias realizadas desde el contexto, que permiten completar los elementos no disponibles en el relato. Además, representan una secuencia organizada y articulada de eventos en un todo, de modo tal que el significado de cada evento pueda entenderse en relación con la totalidad y comunicado por medio de relatos que transmiten el significado particular de dichos eventos (Brockmeier y Harré, 2001).

Según Ortiz (2023) las imágenes y el movimiento permiten contar historias a través de elementos portadores de significado, lo que conforma narrativas audiovisuales que requieren de un medio social para ser comunicadas, siendo el cine y la televisión las modalidades clásicas de implementación. La estructura narrativa es capaz de transmitir la vida real o imaginaria, de forma que sea comprendida fácilmente, permitiendo a quienes las observan trasladar su empatía con los personajes de la película y a las relaciones con las personas de su entorno. En síntesis, desde la perspectiva del cine las narrativas audiovisuales ofrecen marcos de referencia culturalmente reconocibles para la audiencia, que sostienen el desarrollo de la trama dentro de la que cobran sentido las acciones de los personajes (García y Rajas, 2011).

El vínculo entre cine y música se expresa principalmente en las películas realizadas por cantantes o grupos musicales, donde la construcción de la narrativa audiovisual se sostiene de manera directa en la interpretación y difusión de sus obras. Según Romero (2006), las películas relacionadas específicamente con el rock, se inician en 1954 con *Rock Around The Clock* y la participación de *Bill Haley and The Comets*; seguida en 1956 por el largometraje *The Girl Can't Help*

It, en que participan artistas como Fats Domino, Little Richard, Gene Vincent y Eddie Cochran. Con ello, las películas de rock definen la música como protagonista, escenario y catalizadora de la historia y establecen como propósito la promoción del género. El mismo año, Elvis Presley participa de su primera película *Love Me Tender* a la que le siguieron una treintena de filmes en los años posteriores que mantuvieron vigente la relación entre música y cine a lo largo de su carrera. Posteriormente, en la década de 1960 se suman las películas realizadas por la banda inglesa *The Beatles*. El cuarteto originario de Liverpool estaba integrado por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Richard Starkey (nombre artístico Ringo Starr) y su obra es reconocida como la de mayor influencia en la música popular, debido a la trayectoria de calidad, creatividad, innovación y vanguardia que aportaron en la cultura, las artes y la estética contemporáneas. La revista *Rolling Stone* la distinguió como la mejor banda de la historia, a partir de un análisis experto realizado en el año 2024 (Pino, 2024).

En este marco, el presente ensayo tiene por objetivo reflexionar en torno a las narrativas audiovisuales de la banda británica *The Beatles*, a partir de sus obras *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), *Magical Mystery Tour* (1967), *Yellow Submarine* (1968), *Let It Be* (1970) y *The Beatles: Get Back* (2021). Para desarrollar el proceso reflexivo, se analizó cada obra desde la propuesta categorial de Domínguez de la Ossa y Herrera (2013) en sus componentes conceptuales de contextos, espacio, personajes, trama y valores; con apoyo en información complementaria de publicaciones especializadas. Desde esta base, es posible presentar la conformación de la narrativa audiovisual de *The Beatles* desde cada obra individual y en forma integrada, a partir del legado constituido por dos películas para cine, una película para televisión, una película animada y un documental con dos ediciones.

2.- Planteamientos/Narrativa audiovisual de The Beatles a partir de cada obra.

A Hard Day's Night ni siquiera pretendía tener una historia detrás.

Era una especie de película de "un día en la vida de..."

Luego, Help! tenía una historia definida...

éramos cuatro Beatles juntos todo el tiempo.

George Harrison, 1966.

La narrativa audiovisual de *The Beatles* se inicia con la película *A Hard Day's Night*, título originado de un peculiar comentario de Ringo Starr sobre las intensas actividades realizadas a lo largo de un día de trabajo de la banda, y que fue traducido al español como "La noche de un día agitado", "La noche de un día duro" o "¡Que noche la de aquel día!" (Hobson, 2021; Roffo, 2024). Es una comedia de 90 minutos de duración, dirigida por Richard Lester y filmada en blanco y negro, de modo homólogo a una película documental. El guion fue escrito por Alun Owen, basado en su experiencia personal de acompañar durante algunas semanas a la banda en pleno apogeo de su fama en Europa y en su conquista del mercado estadounidense, lo que le permitió elaborar un libreto que desplegó las particularidades de la personalidad de cada músico y su dinámica como cuarteto musical (Rivarola, 2023). La película tuvo como banda sonora el álbum homónimo, en que por

primera vez todas las canciones estaban acreditadas a la dupla Lennon/McCartney y en donde destaca el acorde inicial de la canción principal, que capturó la atención de la audiencia y se convirtió en uno de los sonidos musicales más emblemáticos de la banda (Roffo, 2024). La película fue estrenada en Londres el 6 de julio de 1964 y fue nominada a los premios Oscar en las categorías mejor guion adaptado y mejor banda sonora (Filmaffinity, 2025a). Además, el cuarteto ganó los premios Grammy 1965 por la mejor interpretación de un grupo vocal y mejor artista nuevo (Grammy Awards, 2025). Adicionalmente, el director Richard Lester obtuvo en 1984 un reconocimiento de MTV por la secuencia de la canción *Can't Buy Me Love*, considerado el primer video musical de la historia (Bathia, 2024).

Conforme las categorías aportadas por Domínguez de la Ossa y Herrera (2013), la narrativa audiovisual sucede en el contexto de plena explosión de la *Beatlemania*. Las secuencias que refieren a los espacios de la narrativa, corresponden a la estación de trenes de Paddington, los estudios Twickenham, el Teatro Scala y diversas locaciones al aire libre de la ciudad de Londres. Los personajes principales corresponden a los integrantes de la banda, identificados con sus nombres de pila John, Paul, George y Ringo, a los que se suman los personajes de John McCartney, abuelo materno de Paul; Norm, manager de la banda y su asistente Shake.

La trama se desarrolla en un día cotidiano del cuarteto, permanentemente acosado por sus fans, en que deben asistir a una presentación para la televisión. Mientras evaden las instrucciones de su manager respecto a viajar en tren sin molestar a otras personas, contestar su correspondencia y asistir a una atiborrada conferencia de prensa; el abuelo de Paul se dedica a instalar rencillas entre diversos personajes, siendo la más importante el cuestionamiento del aporte de Ringo a la banda. Ello, impulsa al baterista a abandonar el teatro y desplazarse en forma solitaria por las calles de Londres. Sus compañeros salen a buscarlo y lo encuentran en una estación de policía, desde donde se realizan un par de secuencias de persecución con los uniformados.

Imagen 1. Narrativa audiovisual *A Hard Day's Night*.



Secuencia Escape de la estación de policía.
Fuente: Lester, R. (Director) (1964). *A Hard Day's Night*. [Film].

Posteriormente, logran regresar al Teatro Scala y realizar su presentación, aunque de manera sorpresiva aparece el abuelo de Paul en el escenario al cierre del espectáculo. Finalmente,

se retiran del teatro en un helicóptero, desde donde se dispersan en la altura fotografías autografiadas, que habían sido duplicadas por John McCartney para su venta. Respecto a los contenidos éticos, pueden identificarse los valores asociados a la amistad, lealtad, solidaridad e incondicionalidad que reflejan los vínculos del cuarteto y sostienen un trabajo en equipo basado en las particularidades de cada integrante.

Esta primera película de The Beatles, la narrativa audiovisual está marcada por el ingenio, la irreverencia, la alegría y el talento; atributos que representan la dinámica grupal interna. Su desacato a las reglas formales se realiza con encanto y humor, lo que produce una indiscutible complicidad y empatía con sus espectadores. Su permanente confrontación con las instrucciones recibidas por su manager y por las personas a cargo del espectáculo, establecen contrapuntos con las formalidades y convenciones clásicas de su entorno artístico. Esta primera película marcó permanentemente los roles de cada integrante. Así entonces, John Lennon es *Smart Beatle*, Paul McCartney es *Cute Beatle*, George Harrison es *Quiet Beatle* y Ringo Starr es *Funny Beatle*, perfiles que se proyectaron a lo largo de la historia de la banda. La síntesis de esta narrativa audiovisual corresponde a un grupo unido de carácter fuerte, centrado en su tarea musical, con fronteras cerradas en torno a sus cuatro integrantes y que marca una posición de exclusión para quienes están fuera de esos límites, siendo su imagen icónica la secuencia de *Can't Buy My Love* realizada en un campo de juego con cuatro ángulos, que posiciona a cada integrante de la banda como parte de una totalidad.

Imagen 2. Narrativa audiovisual *A Hard Day's Night*.



Grupo de fronteras cerradas. Secuencia *Can't Buy My Love*.
Fuente: Lester, R. (Director) (1964). *A Hard Day's Night*. [Film].

La segunda película de la narrativa audiovisual *Beatle* corresponde a *Help!*, comedia en colores de 90 minutos de duración, dirigida nuevamente por Richard Lester, en base al guion propuesto por Marc Behm y Charles Wood (Beaumont, 2020). Fue estrenada el 23 de Agosto de 1965, evento al que asistieron la princesa Margarita y el Conde de Snowdon (Lifton, 2015). La película tuvo como banda sonora el disco homónimo que contenía catorce temas, diez de autoría Lennon/McCartney, dos de Harrison y dos versiones de canciones de otros artistas; destacando la publicación del tema *Yesterday*, que se convirtió en la canción más versionada de la historia (Guitarraviva.com) y fue seleccionada como la mejor canción del siglo XX (Nexos, 2019). El álbum fue nominado a los premios Grammy en las categorías mejor interpretación contemporánea grupal, mejor interpretación de un grupo vocal y álbum del año (Grammy Awards, 2025). En el año 2024, la revista *Rolling Stone* clasificó a la banda sonora

de la película *Help!* en el segundo lugar de las mejores cien bandas sonoras de cine de la historia (Rock&Pop, 2024). Adicionalmente, esta película muestra el encuentro de la banda con la cultura y la música hindú, influencia que posteriormente estuvo presente en la creación artística conjunta y en la obra solista de George Harrison.

Desde las categorías de Domínguez de la Ossa y Herrera (2013), la narrativa audiovisual de esta segunda película de *The Beatles* realizada en el contexto de su fama consolidada internacionalmente, identifica como espacios a la ciudad de Londres, los Alpes suizos, Salisbury Plain y Las Bahamas. Los personajes principales corresponden a John, Paul, George y Ringo, el sumo sacerdote Clan, la sacerdotisa Ahme y los científicos Foot y Algernon. La trama se desarrolla a partir de la necesidad de una secta hindú de concretar un sacrificio para la diosa Kali, para lo que requiere de un anillo ceremonial de propiedad de Ringo, quien no puede zafar la joya de su dedo a pesar de los esfuerzos realizados. La banda busca proteger a Ringo de la secta que persigue incansablemente concretar el sacrificio y de un par de científicos interesados en las propiedades indestructibles del anillo. Para ello, reciben apoyo de las autoridades inglesas y viajan fuera del país, donde se involucran en un plan que permite desbaratar la secta y salvar a Ringo de la persecución. Los contenidos éticos de la película corresponden nuevamente a amistad, lealtad, solidaridad e incondicionalidad.

Imagen 3. Narrativa audiovisual *Help!*



Secuencia *Ticket To Ride*.

Fuente. Lester, R. (Director) (1965). *Help!*. [Film].

En esta segunda película, la narrativa audiovisual fortalece la noción de la banda como unidad, condición reforzada a partir de las amenazas externas que debe enfrentar. Destaca la manera en que, a partir de las singularidades de cada integrante, se conforma un trabajo en equipo que busca caminos de salida al problema principal. Asimismo, se corroboran los roles de *Smart Beatle*, *Cute Beatle*, *Quiet Beatle* y *Funny Beatle* perfilados en la película anterior. La síntesis de la narrativa audiovisual confirma el grupo de fronteras cerradas en torno a sus cuatro integrantes, siendo sus imágenes icónicas las secuencias de *Ticket To Ride* en los Alpes Suizos y la filmación de canciones en Salisbury Plain, actuación blindada por tanques del ejército.

Imagen 4. Narrativa audiovisual *Help!*



Grupo de fronteras cerradas. Secuencia Salisbury Plain.

Fuente. Lester, R. (Director) (1965). *Help!* [Film].

Los humorísticos contrapuntos aportados por el grupo frente a las acciones de protección entregadas por las autoridades, actualizan en este segundo film la posición de decisiones autónomas y divergentes que enfrentan las formalidades y convenciones clásicas vigentes en su entorno cultural y social.

La tercera película de la narrativa audiovisual *Beatle* corresponde a *Magical Mystery Tour*, película para la televisión realizada en colores y dirigida por la propia banda. Con una duración de 55 minutos, fue estrenada por la BBC el 26 de diciembre de 1967 en una proyección en blanco y negro, que afectó negativamente la percepción artística del trabajo por parte de la audiencia, a lo que se sumó una crítica inicial adversa, debido a su carácter exploratorio y psicodélico, que escapaba de la narrativa clásica (Conolly, 1967; Short, 1967). No obstante, fue recibida con interés por la juventud de la época y por círculos artísticos de vanguardia, lo que incluye la favorable recepción de parte del director de cine Martín Scorsese (Bravo, 2022). El disco homónimo de la película fue un EP lanzado en Inglaterra que contenía once canciones, de las cuáles nueve son de autoría Lennon/McCartney, una de Harrison y una instrumental de coautoría Harrison/Lennon/McCartney/Starkey. El disco recibió una nominación a los premios Grammy como álbum del año (Grammy Awards, 2025).

Siguiendo los referentes categoriales de Domínguez de la Ossa y Herrera (2013), se identifican como contextos el verano del amor, la psicodelia, el surrealismo y el arte experimental y vanguardista. Los lugares en que se desarrolla el film corresponden a la ciudad de Londres, la base del ejército en Kent, la estación aérea West Malling, el puerto de Plymouth y Niza en Francia, todas locaciones que sostienen una película desarrollada principalmente al aire libre. La trama de *Magical Mystery Tour* es un viaje de un grupo de personas en un autobús, a quienes les suceden una serie de eventos peculiares e inconexos en cada parada, siendo la ruta guiada por un grupo de magos, representados por *The Beatles* y su asistente Mal Evans. Los personajes principales son John, Paul, George y Ringo en roles diversos como pasajeros del bus, magos y ocasionales personajes secundarios presentes en la película, tales como John vendedor de boletos y Paul oficial de reclutamiento. Se suman como personajes Jessie, tía de Ringo; Jolly, director del Tour; y Wendy, la anfitriona. Los contenidos éticos del film corresponden a libertad, honestidad y divergencia, dado su carácter experimental y transgresor frente a las estructuras clásicas de desarrollo del cine. No obstante

las negativas críticas iniciales, con el tiempo se ha transformado en una película de culto (Iranzo, 2022).

La narrativa audiovisual de la película se construye a partir de secuencias parciales, las que se integran en una secuencia global con amplio margen de experimentación y creatividad, que no es estructurada desde procesos de edición tradicionales.

Imagen 5. Narrativa audiovisual *Magical Mystery Tour*.



Grupo de fronteras cerradas. Secuencia recorrido del bus.
Fuente. The Beatles. (Directores) (1967). *Magical Mystery Tour*. [Film].

El cuarteto continúa siendo una unidad compacta, con límites definidos claramente en torno a la imagen del autobús en que viajan, junto a un grupo diverso con el que no llegan a constituir nuevas alianzas, dado que las secuencias musicales vuelven a develar las fronteras de la banda, destacando la puesta en escena de los temas *I Am The Walrus* y *Your Mother Should Know*.

Imagen 6. Narrativa audiovisual *Magical Mystery Tour*.



Secuencia *I Am The Walrus*.
Fuente. The Beatles. (Directores) (1967). *Magical Mystery Tour*. [Film].

La película ofrece una inédita perspectiva que permite acercarse a comprender las lógicas creativas de la banda desde sus particulares subjetividades, mediadas en ocasiones con el consumo de sustancias, las que permitieron la expresión de pensamientos, sentimientos y emociones transmitidas por medio de su música. Las características del film resultan sincrónicas con el desarrollo del Teatro del Absurdo, estilo de dramaturgia que se inicia al término de la Segunda Guerra

Mundial y que tendrá su más importante reconocimiento durante la década de 1960, al ser galardonado con el premio Nobel de Literatura de 1969 el escritor, dramaturgo y poeta irlandés Samuel Beckett, importante exponente de este movimiento (Crastes, 2024).

La cuarta película de la narrativa audiovisual *Beatle*, corresponde a *Yellow Submarine*, película animada en colores, estilo pop art y de 90 minutos de duración, estrenada el 17 de julio de 1968. Fue dirigida por George Dunning, producida por Al Brodax para King Features y a cargo del diseñador Heinz Edelmann. El disco de la banda sonora de la película incluía en su primera cara seis canciones de *The Beatles*, de las cuáles cuatro eran nuevas, siendo dos de autoría Lennon/McCartney y dos de Harrison; a las que se sumaban dos temas publicados con anterioridad en otros lanzamientos. La segunda cara del álbum contenía siete temas de la banda sonora orquestal que fueron compuestas por George Martin como música incidental.

Las categorías narrativas de Domínguez de la Ossa y Herrera (2013), permiten identificar claramente el sentido del lugar en la ciudad portuaria de Liverpool, de donde es originaria la banda y cuya identidad se encuentra presente de manera transversal en toda la obra del cuarteto (Castañeda, 2024). En particular, los lugares en que sucede el film son Liverpool, *Pepperland*, *Nowhere Land*, mar del tiempo, mar de la ciencia, mar de los monstruos, mar de los agujeros y mar verde. Los personajes principales son John, Paul, George y Ringo, el almirante Fred a cargo del submarino amarillo, el alcalde Jeremy, los villanos *Blue Meanies* y los habitantes de *Pepperland*. La trama se organiza en torno al ataque contra el pueblo de Pepperland por parte de los *Blue Meanies*, criaturas que odian la música y el color, por lo que transforman a las personas en estatuas azules. Por encargo del alcalde, la banda realiza una travesía a bordo del submarino amarillo a lo largo de los diversos mares, para finalmente enfrentarse con los *Blue Meanies* y restituir la música y los colores a la ciudad. Los contenidos éticos de la película se centran en el triunfo del bien sobre el mal, la música sobre el silencio y la belleza del color sobre el azul monocromático.

Imagen 7. Narrativa audiovisual *Yellow Submarine*.

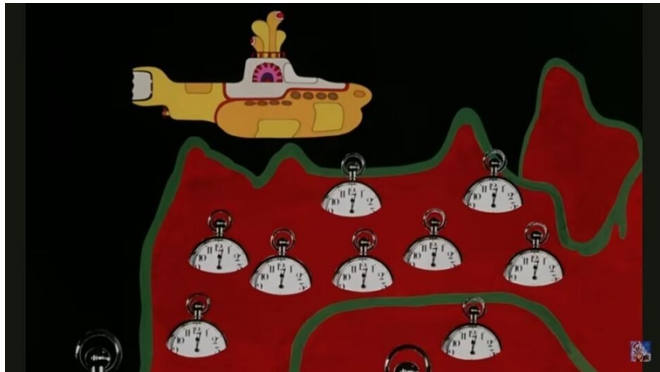


Secuencia *Nowhere Man*.
Fuente. Dunning, G. (Director) (1968). *Yellow Submarine*. [Film].

La narrativa audiovisual vuelve a marcar la unión del grupo con fronteras cerradas, que se enfrenta de manera cohesionada a las dificultades y adversidades que afectan al pueblo de *Pepperland*. Los esfuerzos para enfrentar a los *Blue Meanies* se realizan desde su fuerte alianza interpersonal y su colorida creación musical, que se enfrenta a una vida invariablemente azul, símbolo de una vida adulta rutinaria y normativa que persiste en medio de las múltiples búsquedas de tiempos con

mayor trascendencia vital y que están siendo impulsadas por los distintos movimientos juveniles epocales, tales como el movimiento hippie, movimiento por los derechos civiles, Mayo del 68 y el *Swinging London*. En esta ocasión, las fronteras grupales son delimitadas a partir de la imagen del submarino amarillo, como lugar de tránsito y refugio de las aventuras que enfrentan durante su navegación.

Imagen 8. Narrativa audiovisual *Yellow Submarine*.



Grupo de fronteras cerradas. Secuencia navegación mar del tiempo.
Fuente. Dunning, G. (Director) (1968). *Yellow Submarine*. [Film].

En las versiones animadas, cada *Beatle* mantiene las características asociadas a sus rasgos personales visibilizados en las películas anteriores. Durante un segmento del film, estas son amplificadas por una duplicación con la banda de *Sargent Pepper*. En la parte final, se presenta una breve secuencia no animada con los integrantes de la banda, quienes comentan los acontecimientos de la película y dan paso a la canción *All Together Now* que cierra el film.

La quinta narrativa audiovisual de *The Beatles* corresponde al documental *Let It Be* de 1969, denominado originalmente *Get Back* en alusión a la búsqueda del retorno a las raíces de la banda, pero cuyo título fue modificado para potenciar el lanzamiento del LP *Let It Be* en 1970 (Contreras, 2024). Fue dirigido por Michael Lindsay-Hogg y realizado durante el mes de enero de 1969. Alcanza una duración de 80 minutos y fue filmado en colores. Se estrenó el 10 de mayo de 1970 y obtuvo el premio Oscar por la mejor banda sonora original (Filmaffinity, 2025b) y un premio Grammy en la categoría de partitura original (Grammy Awards, 2025). El disco homólogo fue lanzado en 1970 y contenía doce canciones, de las cuáles ocho eran de autoría Lennon/McCartney, dos de Harrison, una de autoría Harrison/Lennon/McCartney/Starkey y una recopilación de una canción tradicional de Liverpool. En el año 2024, fue lanzada en la plataforma Disney+ una versión restaurada del documental bajo la dirección de Peter Jackson.

Siguiendo la propuesta de componentes de Domínguez de la Ossa y Herrera (2013), los lugares que conforman el documental corresponden a Twickenham Film Studios ubicado al sur de Londres; y 3 Saville Road, sede de Apple Corps y ubicada en el centro de la capital inglesa. En su modalidad de documental, la trama se autoexplica por medio de la presentación de imágenes enlazadas en torno a la creación, ensayo e interpretación de nuevos y antiguos temas de *The Beatles*, culminando con un concierto en la azotea, icónica imagen de la última presentación en vivo del cuarteto. Destaca en el documental el tenso diálogo entre Paul McCartney y George Harrison sobre los arreglos de la canción *Two Of Us*, que termina con el abandono circunstancial de este último a la banda (Retamal, 2024), junto con la inédita presencia

permanente de la nueva pareja de Lennon en el estudio. Los contenidos éticos de la película se bifurcan en medio de las tensiones producidas entre la amistad que une a sus integrantes y los conflictos que les afectan; junto con el creciente interés en realizar proyectos individuales, frente al histórico proyecto común identitario que los convoca. No obstante, debe tenerse presente que los integrantes de *The Beatles* operaban como una democracia, por lo que la realización del documental no es una actividad impuesta unilateralmente por alguno de sus integrantes, ni responde a algún compromiso contractual, sino que es una motivación que surge de la filmación del video musical *Hey Jude* que les permitió nuevamente tocar ante un auditorio y actualizó su interés por crear música sin efectos especiales y comunicarse directamente con su público a través de una presentación en vivo (Culto, 2021).

Estas condiciones relevan una narrativa audiovisual que destroza las fronteras cerradas que caracterizaron anteriormente al grupo y proyecta una imagen sucia que no permite obtener una visión despejada del cuarteto, dada la permanente presencia de personas que circulan en su entorno. Esta situación incluye algunas imágenes de la interpretación de sus canciones, que hasta ese momento se caracterizaban principalmente por una narrativa audiovisual centrada en la dinámica de la banda; pero que se modifica estructuralmente cuando se suma al cuarteto el tecladista Billy Preston, quien enriquece musicalmente a las nuevas canciones, pero evidencia simbólicamente el derrumbe de las fronteras cerradas. Adicionalmente, la ausencia de un relato explícito por sus condiciones de documental, abrió amplios espacios de interpretación que fueron completados diligentemente por los datos disponibles del contexto, en que coincidentemente con la fecha del estreno comenzó a circular la información en distintos medios de prensa que hacía pública la ruptura de la banda. Todo ello contribuyó a dramatizar el quiebre y profundizar los problemas internos que les afectaban. Lo anterior implicó que el documental fuese interpretado desde el conflicto y la amargura, a lo que contribuyeron las condiciones técnicas de filmación expresadas en una película opaca, dado que la trama transcurre mayormente en locaciones interiores.

Imagen 9. Narrativa audiovisual *Let It Be*.



Fronteras grupales superadas.
Fuente. Lindsay-Hogg M. (Director) (1971) *Let It Be*. [Film].

La sexta y última narrativa audiovisual de la banda corresponde a *The Beatles: Get Back*, documental dirigido por Peter Jackson y estrenado el 25 de noviembre del año 2021 en la plataforma Disney+. La producción está organizada en tres

episodios con una duración total de 7 horas y 48 minutos, sobre la base del material no editado de *Let It Be*. Para Jackson (citado en Núñez, 2024) la relación entre los documentales se explica a partir de que “*Let It Be* es el clímax de *Get Back*, mientras que *Get Back* le da el contexto vital que le faltaba a *Let It Be*”. El documental ganó cinco premios Emmy en el año 2022, en las categorías mejor dirección, mejor edición de imagen, mejor documental, mejor edición de sonido y mejor mezcla de sonido (Muñoz, 2022).

Como nueva edición de *Let It Be*, la propuesta de componentes de Domínguez de la Ossa y Herrera (2013), respecto a lugares y personajes se mantiene, pero la estructura de su trama se despliega con mayor claridad, generando una narrativa reparadora que resitúa los puntos de encuentro y de conflicto con mayor perspectiva y reconoce con claridad la existencia de momentos de grata convivencia basada en la amistad y en la trayectoria común que les sostiene como grupo de fronteras cerradas y que están ausentes en la edición del documental *Let It Be*. Esta narrativa reparadora puede confirmarse con el lanzamiento del disco *Abbey Road* en el mes de septiembre de 1969, ocasión en que la última obra musical es indudablemente resultado del trabajo en equipo de la banda y fue ampliamente alabada por la crítica especializada.

Imagen 10. Narrativa audiovisual *The Beatles: Get Back*.



Narrativa reparadora. Reencuentro del grupo de fronteras cerradas. Jackson, P. (Director) (2021). *The Beatles: Get Back*. [Film].

Consistentemente, el documental permite observar momentos de plena camaradería del cuarteto, y devela explícitamente un dato clave respecto a los compromisos artísticos de Ringo Starr, quien debía comenzar a filmar una película a fines del mes de enero. En un marco de conflictos internos mayores, el dato clave no explica por sí mismo el clima de tensión que rodea a la banda, pero clarifica el factor circunstancial que precipita la dinámica de presión temporal que registra el documental por terminar las grabaciones dentro de los plazos disponibles. De todas maneras, la nueva versión extendida confirma las tensiones éticas identificadas en *Let It Be*, y verifica la superación de las fronteras del grupo respecto de su entorno. Asimismo, a pesar de la presión por el cumplimiento de los plazos, es posible observar el trabajo en equipo que busca resolver el desafío asumido a pesar de las dificultades internas que enfrenta el cuarteto. Con todo, aporta una mirada nostálgica y revalorizada del potencial creativo del grupo, expresado por medio de su última actuación en vivo en la azotea en el centro de Londres en enero de 1969.

3.- Climax/Narrativa audiovisual integrada de *The Beatles*.

Me imagino que podríamos hacer una película para proyectarla en el cine en algún momento.

Nos gustaría hacer nuestra próxima película de esa manera.

Ringo Starr, 1967.

Siguiendo el patrón de análisis aportado por Domínguez de la Ossa y Herrera (2013) y la propuesta por Brockmeier y Harré respecto del valor de la secuencia organizada de eventos como un todo (2001), se constata que cada obra que compone la narrativa audiovisual de *The Beatles* aporta un eslabón a una versión integrada que refleja su trayectoria desde una mirada transversal. Así entonces, los contextos de la narrativa se inician con la *Beatlemania* que impulsa al grupo a su fama global, hasta alcanzar un nivel consolidado de interés internacional por el aporte artístico que representan. Consecuentemente, los espacios en que suceden las narrativas se amplifican y superan los lugares reales, para trascender a lugares oníricos, mágicos y psicodélicos de *Magical Mystery Tour* y a sitios animados, coloridos y simbólicos de *Yellow Submarine*. Asimismo, los espacios mutan desde condiciones abiertas y diversas en que suceden los eventos de las películas, al espacio íntimo y cerrado del estudio de grabación en que suceden los documentales.

Respecto de los personajes, se observan importantes cambios en la narrativa audiovisual integrada. Así entonces, el punto de inicio de 1964 que definió los perfiles de cada músico asociados a John Lennon *Smart Beatle*, Paul McCartney *Cute Beatle*, George Harrison *Quiet Beatle* y Ringo Starr *Funny Beatle* se mantuvo estable a lo largo de cuatro obras consecutivas. Sobre esa base, el grupo conformaba una unidad sólida y estable de fronteras cerradas, con amplia capacidad para movilizar sus esfuerzos frente a dificultades de sus integrantes o para colaborar con otras personas, como es el caso del pueblo de *Pepperland*. Los conflictos, tensiones o contrapuntos internos se encontraban totalmente ausentes del relato. Sin embargo, los documentales *Let It Be* y *The Beatles: Get Back*, quiebran la continuidad de la narrativa previa y exponen importantes modificaciones de los perfiles iniciales. En efecto, John Lennon definido como el *Smart Beatle* en tanto líder de la banda y poseedor de una aguda capacidad intelectual para enfrentar las amenazas del entorno de manera proactiva, aparece volcado en su relación de pareja y se ubica en una posición grupal de rezago, cediendo abiertamente su posición de líder.

El nuevo liderazgo no se declara formalmente, pero es reconocido y legitimado por el propio grupo, a partir de la cesión del poder colectivo a un integrante del cuarteto que pasa a priorizar la toma de decisiones. Este nuevo liderazgo es asumido por Paul McCartney, quien expresa esta responsabilidad a través de su preocupación permanente por el cumplimiento con las fechas acordadas y con la calidad del trabajo grupal, situación que en algunas ocasiones se vuelve marcha forzada frente al escaso interés manifestado por el resto de los integrantes por avanzar en el proyecto, a pesar de su origen consensuado. Con ello, el *Cute Beatle* con una apariencia más adulta, debe esforzarse como líder durante largos pasajes de los documentales para impulsar la creación de nuevos temas, la recuperación de la música en forma directa sin efectos de sonido provenientes del estudio y la

viabilidad de un concierto público. No obstante lo anterior, la dupla Lennon/McCartney se mantiene activa en sus procesos colaborativos, pero en una condición de liderazgo inversa a la que les asignaba la narrativa audiovisual previa (Castañeda y Salamé, 2021).

Respecto a George Harrison, su definición de *Quiet Beatle* se mantiene en la forma, pero muta en su contenido. En los documentales, sus silencios sugieren amargura y resentimiento, dada su posición de tercer compositor de la banda que debe esforzarse por ser incorporado en las listas definitivas de canciones de cada álbum. Pesa en esta situación el hecho que han sido las canciones de la dupla Lennon/McCartney las que han llevado a *The Beatles* a su éxito como banda, mientras que en ese recorrido Harrison ha contado con espacio, tiempo y pausas para desarrollar su línea compositora, por lo que si bien su posición de molestia es comprensible, también revela una necesidad de reconocimiento que afecta el equilibrio de la agrupación y le impide ponderar en forma ecuánime las contribuciones realizadas por sus pares en términos de logros alcanzados y espacios ganados en las publicaciones de los álbumes previos.

Asimismo, Harrison expresa un conflicto abierto en cámaras con Paul McCartney, lo que contradice su posición de silencio y espiritualidad, dado que lleva la confrontación a un espacio público y visible, convenientemente registrado en cámara. Este episodio es relevante, dado que trasciende a la narrativa audiovisual y aporta en la confirmación de una narrativa más amplia, respecto de un difícil proceso de separación. En efecto, el estreno del documental *Let It Be* en mayo de 1970 coincide con el anuncio de la prensa de abril del mismo año, respecto del abandono de McCartney de la banda, lo que en términos prácticos significa el fin de *The Beatles* (Short, 1970). Así entonces, la convergencia de ambas situaciones refleja conflictos y problemas imposibles de superar, que determinan una narrativa audiovisual oficial sobre un final triste y amargo. Por su parte, Ringo Starr mantiene rasgos que permiten reconocerlo como *Funny Beatle*, ya que se muestra como un testigo preocupado y silencioso de los conflictos de la banda que ofrece puntuales episodios de humor, realiza contribuciones desde su rol de baterista y evita profundizar en los desencuentros y conflictos que se suceden a lo largo de los documentales.

Respecto al componente relacionado con la trama, el análisis transversal coincide con los planteamientos de Romero (2006), en el sentido que la música es la protagonista, el escenario principal y la catalizadora de las historias, dado que se encuentra presente a lo largo de toda la narrativa audiovisual que ofrecen las seis obras, por medio de ensayos, conciertos, presentaciones, música incidental y contenidos de secuencias audiovisuales. Asimismo, puede reconocerse como contenido permanente de la trama, los contrapuntos que realiza la banda con las condiciones normativas formales vigentes, situación que se expresa en la resistencia a las indicaciones recibidas desde figuras adultas o figuras de autoridad, que pueden ejemplificarse en las secuencias de su primera película que incluyen un desencuentro con el veterano de guerra en el tren, la desobediencia a las instrucciones de su manager y el escape desde la conferencia de prensa al campo de juego, dinámicas de divergencia que se repiten a lo largo de la narrativa transversal; y donde destacan la creación de contenidos y expresiones artísticas en sus propios términos, como la edición de *Magical Mystery Tour* sin un guion definido, o la realización del concierto en la azotea sin contar con los

respectivos permisos formales. Todo ello, simboliza la contracultura juvenil que emerge en la década de 1960 y el destacado rol que representaba *The Beatles* como íconos de dicho cambio epocal.

Asimismo, junto con confirmar el lugar central que ocupa la música en la narrativa, es posible observar de manera permanente el rol de Ringo Starr como factor precipitante de los acontecimientos. Así entonces, en *A Hard Day's Night* abandona transitoriamente la banda y sus compañeros salen en su búsqueda; en *Help!* está amenazado por una secta y sus compañeros ayudan a protegerlo; y en *Magical Mystery Tour* inicia la película con la compra de los boletos del viaje para él y su tía Jessie, con quien se mantiene vinculado a lo largo de la cinta. En *Yellow Submarine* nuevamente inicia la película y es quien manifiesta mayor claridad en expresar sus emociones, como cuando suma al grupo al Ph.D. Jeremy Hillary Boob, residente del mar de la nada y hombre de ningún lugar, con el fin de no abandonarlo. Finalmente, en los documentales *Let It Be* y *The Beatles: Get Back*, la presión por los avances de las canciones dentro del documental obedece a la fecha de inicio de su participación en la película *The Magic Christian*, programada para fines de enero de 1969.

En relación con los valores que conforman la narrativa audiovisual transversal de *The Beatles*, en las primeras cuatro obras estos corresponden a la amistad, la lealtad, la solidaridad y la defensa de sus objetivos comunes, lo que les confiere la condición de un grupo fuerte, cerrado y con fronteras claras en relación con su entorno, lo que confirma las valoraciones respecto a que las únicas personas en el mundo que podían saber lo que representaba ser un *Beatle*, eran exclusivamente los integrantes de la banda (EcosdelVinilo, 2015). Estos valores se expresan en apoyo y colaboración permanente entre pares, manifestado por una parte en la resolución favorable de los conflictos presentes en las distintas tramas; y por otra, en la armonía de sus piezas musicales, que requieren de la colaboración y generosidad individual para alcanzar la plenitud grupal. Esta situación está presente en forma evidente en las cuatro primeras obras y se ve trastocada en las dos últimas obras, en que la tensión entre el trabajo grupal y el desarrollo e interés por proyectos personales bifurca los caminos y aleja a los integrantes del grupo, abriendo flancos en sus fronteras originales, lo que permite el ingreso de otras personas que interfieren en sus procesos de comunicación y creación.

No obstante lo anterior, se destaca como gesto final de especial valoración hacia la amistad, el trabajo en equipo y la defensa de los objetivos comunes que caracterizó la trayectoria de la banda y su correspondiente narrativa audiovisual, que en las últimas imágenes de los documentales *Let It Be* y *The Beatles: Get Back*, a pesar de la renuencia de algunos de sus integrantes de realizar un concierto final, este fue ejecutado dentro de los plazos, propuestas y recursos disponibles. Una vez decidida la presentación, cada *Beatle* asumió su rol en la alineación del cuarteto y se comprometió plenamente en su desempeño, al punto de llegar a desafiar a la autoridad al volver a conectar sus instrumentos y continuar cantando algunos minutos más, aun cuando la policía subió a la azotea del edificio de 3 Saville Road y ordenó detener el concierto. Con ello, su narrativa audiovisual entrega como corolario el registro de uno de los momentos más icónicos de la banda, en donde en forma simultánea realiza su concierto final desde las alturas de Londres y entrega un legado inolvidable para la música popular del siglo XX.

4.- Desenlace /Reflexiones Finales.

Ya sabes.

No aceptaría un papel protagonista.

No me gustaría.

John Lennon, 1966.

La narrativa audiovisual de *The Beatles* analizada a partir de sus componentes de contextos, espacios, personajes, tramas y valores, enlaza imaginarios y concepciones de mundo que proponen nuevas realidades culturales musicales que contribuyeron a desplazar las rígidas convenciones adultas sobre las formas de vivir y actuar en sociedad vigentes en la década de 1960. Consistentemente, la narrativa inicia el recorrido desde las tonalidades de negros, blancos y grises de la estación de trenes de *A Hard Day's Night*, para llegar a lo más alto de la travesía en la colorida azotea de *Let It Be* y *The Beatles: Get Back*, atravesando paisajes mágicos, oníricos, psicodélicos, animados y transgresores que representan el caleidoscópico registro audiovisual de la trayectoria del cuarteto y transmiten su evolución musical durante los años que se mantuvieron activos como agrupación. Lo anterior, permite contar con una banda sonora distintiva dentro de la obra de *The Beatles*, conformada por un triple vínculo con la narrativa audiovisual que le da origen, ya que permite que cada canción pueda ser evocada desde su condición de pieza musical asociada a un disco particular y distintivo; desde las características audiovisuales específicas que asumía el video musical de la canción en la secuencia de la película; y desde el lugar específico que ocupaba como contenido en la trama de la obra.

Así entonces, la narrativa audiovisual de *The Beatles* basada en sus obras cinematográficas y documentales, posee la capacidad de reflejar los procesos creativos que caracterizaron a la banda y evocar los contextos sociales y culturales que les inspiraron. La opción por realizar cine musical permitió en lo inmediato apoyar la difusión de su música; y con el paso de las décadas pasó a constituirse en parte integrante del legado artístico atesorado por sus contemporáneos y transmitido con fidelidad a las nuevas generaciones. En este invaluable legado, las narrativas audiovisuales tienen la suficiente potencia como para sostener por sí mismas contenidos específicos ligados a cada obra en particular; y aportar en un relato integrado, en cuyo conjunto se proyecta una producción musical de excelencia que contribuye a la trascendencia de su obra y en la que pueden integrarse como nuevos fragmentos luminosos, las piezas audiovisuales de canciones, conciertos y presentaciones televisivas disponibles en diversos formatos y registros. Como corolario, puede afirmarse que cada narrativa audiovisual representa un testimonio creativo musical inmanente que permite acceder a un momento específico en la trayectoria de *The Beatles*, lo que hace posible por un momento fugaz, volver a ver a la banda unida en torno a su trabajo artístico y creativo en su calidad de músicos talentosos, jóvenes y eternos.

Me trae de vuelta a mis amigos,

a mis héroes caídos... que ya no están aquí...

Paul McCartney, 2021

Estreno del documental The Beatles: Get Back

Referencias

- Brockmeier, J. y Harré, R. (2001). Narrativa: Problemas y promesas de un paradigma alternativo. En J. Brockmeier y D. Carbaugh (Eds.), *Narrativa e identidad: estudios sobre autobiografía, yo y cultura*, 39-58. Compañía Editorial John Benjamins.
<https://doi.org/10.1075/sin.1.04bro>
- Castañeda, P. (2024) Sentido del Lugar y lugares-puerto. Liverpool en las letras de las canciones de The Beatles. *Revista del Instituto Superior de Música*, (26), E0075.
<https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0075>
- Castañeda, P. y Salamé, A. (2021). Lennon y McCartney. Una amistad creativa. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, (11).
<https://doi.org/10.22370/panambi.2020.11.2196>
- Crastes (2024). Del teatro del absurdo a los nuevos paradigmas performativos. *Llengua i literatura*, (34), 152-154.
- Domínguez De la Ossa, E., & Herrera, J. (2013). La investigación narrativa en psicología: definición y funciones. *Psicología desde el Caribe*, 30(3), 620-641.
- García, F. y Rajas, M. (2011). *Narrativas audiovisuales: el relato*. Ícono 14.
- Hobson, J. (2021). La noche de un día duro. *Medicina del Trabajo*, 71 (9), 398-400.
<https://doi.org/10.1093/occmed/kqaa170>
- Iranzo, A. (2022). Get Back: El regreso de los Beatles a la pantalla. *Filmhistoria en línea*, 32 (1).
- Marquina, O. & Hernani, V. (2023). Jóvenes e Instagram: narrativas políticas más allá de la transgresión en el Perú. *Autoctonía (Santiago)*, 7(1), 243-286.
<https://dx.doi.org/10.23854/autoc.v7i1.288>
- Ortiz, M. (2019). *Narrativa Audiovisual Aplicada a la Publicidad*. Universidad de Alicante.
- Romero, R. S. (2006). Cine ¿Promoción o búsqueda? *Revista La Tadeo*, (72), 159-166.
- Sureda, M. (2019). *Aproximación al Mickey Mousing. Una búsqueda de la psicología subyacente. La relación de significados entre la música y la imagen en el cine de animación*. Trabajo de Grado. Conservatori Superior de Música de les Illes Balears.

Películas

- Dunning, G. (Director) (1968). *Yellow Submarine*. [Film]. Productores United Artist y King Feature Syndicate.
- Jackson, P. (Director) (2021). *The Beatles Get Back*. [Film]. Productores Peter Jackson, Clare Olssen y Jonathan Clyde.
- Lester, R. (Director) (1964). *A Hard Day's Night*. [Film]. Productor Walter Shenson.
- Lester, R. (Director) (1965). *Help!*. [Film]. Productor Walter Shenson.
- Lindsay-Hogg M. (Director) (1971). *Let It Be*. [Film]. Productor Neil Aspinall.
- The Beatles. (Directores) (1967). *Magical Mystery Tour*. [Film]. Productora Apple Corps.

Videos

- Classic Movie Trailers (24 febrero 2022). A Hard Day's Night Trailer 35mm Reissue. [Video].
https://youtu.be/2H35OID_7ao?si=H5EMWJ-WpGEdQV1S
- 251 MenloveAvenue. (23 mayo 2009). A Hard Day's Night - Can't Buy Me Love. [Video].
<https://youtu.be/BWFg88J5HHc?si=t1ETiiaH5gmDBnBV>
- The Beatles (9 septiembre 2011). Help! - DVD Trailer 2007. [Video].
<https://youtu.be/Zn9gsY-PdtU?si=nYOE7kWoJiUig-nh>
- The Beatles (24 agosto 2012). Magical Mystery Tour (HQ Version). [Video].
https://youtu.be/jlDEZ_frjBs?si=TsQtKI-EPfWo6szF

The Beatles (20 marzo 2012) Yellow Submarine Original Trailer - 1968 (Beatles Official). [Video]. https://youtu.be/vefjAtG-ZKI?si=8nkanRrMd5bg_tZY

Derian the Imp (9 diciembre 2024) The Beatles - Let It Be 1970 movie trailer 35mm film print unrestored 4K. [Video]. <https://youtu.be/3M2iK4YuYac?si=bzqolUvvAYK9Lf7M>

The Beatles (13 octubre 2021) The Beatles: Get Back | Official Trailer | Disney+. [Video]. <https://youtu.be/Tb83rbmoIVl?si=gime76MuEWL27-bG>

Entrevistas en prensa

Conolly, R. (1967.12.28). *Maybe we goofed says Beatle Paul*. Evening Standing. <https://www.the-paulmccartney-project.com/interview/interview-for-the-evening-standard-2/>

Short, D. (1970.04.12). *Paul is quitting The Beatles*. Daily Mirror. <https://www.the-paulmccartney-project.com/1970/04/newspapers-announce-that-paul-mccartney-has-quit-the-beatles/>

Short, D. (1967.12.28). *So we boobed, says Beatle Paul*. Daily Mirror. <https://www.the-paulmccartney-project.com/interview/interview-with-daily-mirror/>

Artículos de prensa

Bathia, U. (20 de julio 2024). A Hard Day's Night at 60: You know you should be glad. *Livemint*. <https://www.livemint.com/mint-lounge/art-and-culture/a-hard-days-night-the-beatles-richard-lester-john-lennon-paul-mccartney-11721470005838.html>

Beaumont, M. (25 de febrero 2020). The Beatles y la filmación de Help!. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/249339-the-beatles-y-la-filmacion-de-help>

Bravo, E. (26 de diciembre 2022). Así fue *Magical Mystery Tour*. El primer fracaso de Los Beatles. *Revista GQ*. <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/magical-mystery-tour-beatles>

Contreras, E. (6 de mayo 2024). Como es "Let It Be" el documental que muestra las fisuras que llevaron al fin de The Beatles. *Biobío Chile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/musica/2024/05/06/como-es-let-it-be-el-documental-que-muestra-las-fisuras-que-llevaron-al-fin-de-the-beatles.shtml>

Culto (25 de noviembre 2021). Paul McCartney: "Éramos una democracia. Los cuatro teníamos que estar de acuerdo o no se hacía". *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2021/11/25/paul-mccartney-eramos-una-democracia-los-cuatro-teniamos-que-estar-de-acuerdo-o-no-se-hacia/>

Lifton, D. (29 de julio 2015). When The Beatles premiered their second movie Help!. *UCR Classic Rock & Culture*. <https://ultimateclassicrock.com/beatles-help-premiere/>

Muñoz, H. (5 de septiembre 2022) "The Beatles: Get Back" gana cinco premios Emmy. *Radio Futuro*. <https://www.futuro.cl/2022/09/the-beatles-get-back-gana-cinco-premios-emmy/#:~:text=La%20a%20plaudida%20serie%20documental%20dirigida,a%20las%20que%20fue%20nominada.&text=La%20serie%20documental%20C2%ABThe%20Beatles,tiempos%20finales%20de%20la%20banda>

Núñez, F. (8 de mayo 2024). Después de 54 años: el documental "perdido" de The Beatles regresa al streaming con su versión definitiva. *Rock&Pop*. <https://www.rockandpop.cl/2024/05/despues-de-54-anos-el-documental-perdido-de-the-beatles-regresa-al-streaming-con-su-version-definitiva/#:~:text=Originalmente%2C%20el%20documental%20bajo%20el,%C3%BAltimo%20disco%20de%20la%20banda>

Retamal, F. (8 de mayo 2024). Una pelea y un almuerzo agrio: El día que George Harrison dejó a The Beatles. *La Tercera. Culto*. <https://www.latercera.com/culto/2024/05/08/una-pelea-y-un-almuerzo-agrio-el-dia-en-que-george-harrison-dejo-a-the-beatles/>

Roffo, J. (12 de febrero 2024). Cuando Los Beatles llegaron al cine: el acorde más misterioso de la historia y el error de Ringo que se volvió un éxito. *Infobae*. <https://www.infobae.com/historias/2024/07/10/cuando-los-beatles-llegaron-al-cine-el-acorde-mas-misterioso-de-la-historia-y-el-error-de-ringo-que-se-volvio-un-exito/>

Pino, O. (01 de marzo 2024). Los mejores grupos de música rock de toda la historia según Rolling Stone. *DiarioAs*
<https://as.com/tikitakas/los-mejores-grupos-de-musica-rock-de-toda-la-historia-segun-rolling-stones-n/>

Rovarola, M. (31 de enero 2023). El chiste real que formó parte de la película A Hard Day's Night. *Indiehoj*.
<https://indiehoj.com/noticias/the-beatles-chiste-real-formo-parte-del-guion-ia-hard-days-night-i/>

Solis, C. (25 de septiembre 2024). Rolling Stone elige las mejores 101 bandas sonoras de películas de la historia: The Beatles quedó #2. *Rock&Pop*.
<https://www.rockandpop.cl/2024/09/rolling-stone-elige-las-101-mejores-banda-sonoras-de-peliculas-de-la-historia-the-beatles-quedo-2/>

Páginas web

Guitarrraviva.com (2025). <https://guitarrraviva.com/cancion-mas-versionada-de-la-historia/>

EcosdelVinilo (2015).
<https://ecosdelvinilo.com/2015/11/the-mccartneys-la-entrevista-de-playboy-1985-primera-parte-2.html>

Grammy Awards (2025). <https://www.grammy.com/artists/beatles/16293>

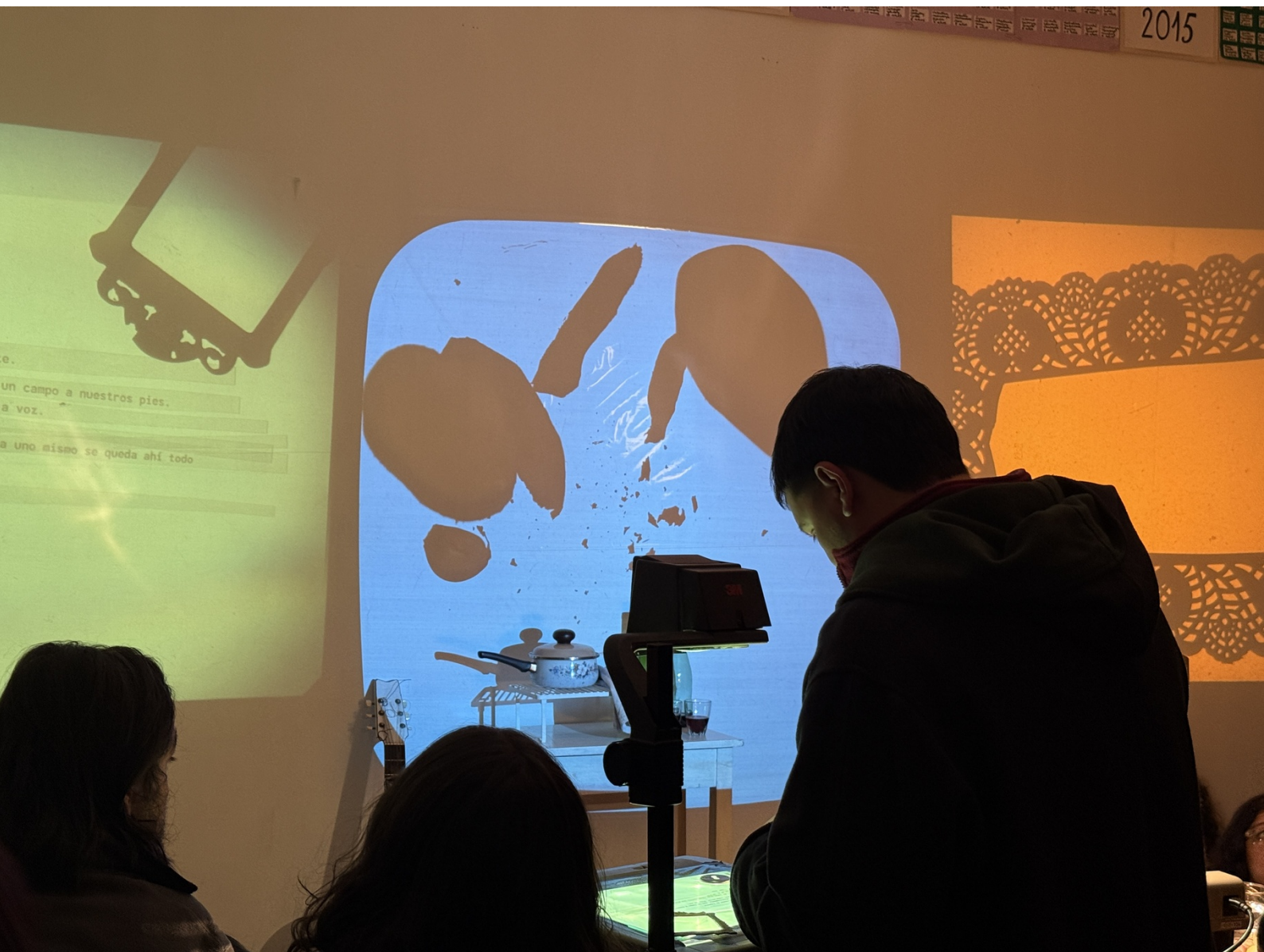
Filmaffinity (2025a).
https://www.filmaffinity.com/es/award-edition-movie.php?edition-id=academy_awards_1965&movie-id=363010

Filmaffinity (2025b).
https://www.filmaffinity.com/es/award-edition.php?edition-id=academy_awards_1971

Nexos (2019).
<https://musica.nexos.com.mx/2019/09/06/10-2-grandes-versiones-de-yesterday/>



El eco vuelve al espacio cuando alguien se va



Llamarse Juan por un día

La resistencia inquebrantable del testimonio. Di Tella, Guzmán, Habegger.

The unwavering resilience of testimony. Di Tella, Guzmán, Habegger.

Giovanni Festa

UNLP, Universidad de La Plata, Argentina
giovanni.festa81@gmail.com

RESUMEN

Entre las películas argentinas y chilenas dedicadas a la dictadura hemos elegido un corpus restringido de obras. Se trata de películas donde el relato cinematográfico se detiene para mostrarnos “otra cosa”: una escena teatral paradójica y violenta (*Prohibido*, A. Di Tella); un fotograma (*Imagen final*, A. Habegger); una imagen fija (*La memoria obstinada*, P. Guzmán). Gracias a una metodología de análisis transdisciplinar, la idea es mostrar cómo los tres textos, entre ellos heterogéneos, logran, ante un poder que quiere la aniquilación de toda diferencia, la desaparición de todo testimonio, y la ficcionalización de lo real, fundamentar unos testimonios “resistentes pese a todo”, que se inscriben en la “tradición de los oprimidos”.

Palabras clave: Dictadura; Testimonio; Di Tella; Guzmán; Habegger.

ABSTRACT

Among the Argentine and Chilean films dedicated to the dictatorship, we chose a restricted corpus of works. These are films in which the narrative stops to show us “something else”: a paradoxical and violent theatrical scene (*Prohibido*, A. Di Tella); a frame (*Imagen final*, Habegger); a still image (*La memoria obstinada*, P. Guzmán). Thanks to a transdisciplinary analytical methodology, the aim is to show how the three texts —heterogeneous among themselves— manage, in the face of a Power that seeks the annihilation of all difference, the disappearance of all testimony, and the fictionalization of reality, to establish some testimonials “resistant despite everything,” inscribed in the “tradition of the oppressed.”

Keywords: Dictatorship; Testimony; Di Tella; Guzmán; Habegger.

Las imágenes necesitan volverse legibles para que sean útiles para la historia. Sin embargo, esto no significa que la imagen se vuelva legible simplemente a través de la palabra. La palabra desde leyenda muy rápidamente puede volverse eslogan ante el espectador que mira a-críticamente el hechizo de la imagen sola.

La legibilidad no es entonces dada o impuesta por un comentario, que es siempre fabricado por los que tienen el poder de la palabra: es necesario, en lugar de fabricar imágenes hablantes, *construir* su legibilidad. La legibilidad no comenta, adhiere, y se articula, como escribe Walter Benjamin, a través de la *visibilidad*.

Y esto es posible solamente a través del montaje: “retomando en la historia el principio del montaje”, que es aquella operación que, *a posteriori*, permite la conexión de piezas aparentemente sin relación. Piezas: documentos, es decir, “ensayos de prueba”. Se podría decir que un documento es un objeto que ensaya la realidad, pone la realidad a prueba. Georges Didi-Huberman en su libro *Remontajes del tiempo padecido* (2022) escribe que la legibilidad de un evento histórico depende de la mirada proyectada hacia las innumerables singularidades que lo han atravesado, para después descubrir en este pequeño evento singular, como diría Benjamin (2010), el crisol de su acontecer total.

Lo que haremos ahora es recoger algunas de estas imágenes, de estos documentos del tiempo sufrido utilizando la actitud del historiador materialista, «que no es aquella que se desplaza hacia el pasado para describirlo y cogerlo 'como es en sí mismo', sino a partir de un ahora» (Didi-Huberman, 2022, p.76), capaz de poner en movimiento “su punto crítico” y su “campo de cognoscibilidad” donde surge la posibilidad de legibilidad de las imágenes.



Secuestrar a un territorio: Francis Bacon, *Landscape*, 1978; Jorge Cedrón *Operación Masacre*, 1973

El cuadro del pintor Francis Bacon, *Landscape* (1978) muestra un pedazo de selva rodeado de desierto y encerrado dentro de una jaula transparente donde el artista solía confinar a sus figuras torturadas. En la pintura el elemento enclaustrado y parcelado es un territorio baldío, cualesquiera, salvaje. Podríamos decir que el territorio se encuentra como “secuestrado”. ¿Es posible secuestrar a un territorio? Claramente (pensamos solamente, hoy, en la colonización israelí en Palestina), sí. El poder (en ese caso específico, nos referiremos al poder militar y dictatorial) lo hace continuamente, cuando substrahe este territorio al uso común para desplazarlo hacia sus fines particulares. Volviendo, por ejemplo, un pedazo de desierto o un campo, un cementerio. Es

lo que acontece en un basurero en las afueras de Buenos Aires donde han sido fusilados unos hombres. El comentario del poder y de sus órganos es el que considera a esos hombres como desechos y “subversivos” que deben ser aniquilados. Hay, afortunadamente, otros relatos, “relatos del contrapoder” que, ante esta imagen, nos hablan de otra cosa. El fotograma pertenece a la película del cineasta argentino Jorge Cedrón *Operación Masacre* (1973) escrita junto con Rodolfo Walsh, el escritor argentino desaparecido, autor de la novela de no-ficción sobre la cual se basa la película. Que empiece descubriendo que, entre los asesinados, hay un fusilado que vive (Walsh descubrirá después que son siete): Juan Carlos Livraga «bañado en la sangre, caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte, y el otro que se salvó con él disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera, y los que no se salvaron» (Walsh, 2000, p.12). Walsh regresa a los lugares del hecho junto con su colega periodista Enriqueta Muñiz, para sacarle “una foto de pic-nic”. A veces es suficiente una imagen para que se pueda decir “aquí aconteció” y el relato corra con más fuerza: «aquí el camino, allá la zanja y por todas partes el basural y la noche» (2000, p.13). Sin embargo, es necesario adjuntar a esta imagen un testimonio. El día después Walsh y Muñiz van a ver a Giunta, el otro hombre que se salvó:

Es matador escuchar a Giunta porque uno tiene la sensación de estar viendo una película que, desde que se rodó aquella noche, gira y gira dentro de su cabeza, sin poder parar nunca. Están todos los detallecitos las caras, los focos, el campo, los menudos ruidos, el frío y el calor, la escapada entre las latas, y el olor a pólvora y a pánico, y uno piensa que cuando termine va a empezar de nuevo, como es seguro que empieza dentro de su cabeza ese continuado eterno, “así me fusilaron” (2000, p.14).

Para obtener el relato es necesario utilizar «palabras-ganzúa» (2000, p.15). El testimonio del sobreviviente es el comienzo de un trabajo por parte de los periodistas-investigadores que “se la juegan enteros” reconstruyendo lo acontecido.

Se trataría ahora de pasar, re-utilizando y actualizando un concepto que Didi-Huberman utiliza para hablar de los campos de exterminio nazi, desde un *estado del lugar* (la imagen documental que, como acabamos de ver, nos muestra el lugar exacto donde el crimen tuvo lugar en búsqueda de las pruebas del evento, que el poder quiere encubrir) a un *estado del tiempo*, que «intenta figurar el evento en su temporalidad más profunda, que es aquella del Calvario» (Didi-Huberman, 2022, s.p.). La imagen, y las palabras que las comentan, nos mostrarían entonces una primera posibilidad de recontextualizar y resituar la imagen secuestrada por el poder.



Otra tierra baldía: D. Eijo (h), E. Giorello, R. Moretti, A. O. Oroz, C. Vallina y S. Vega *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina. 1966-1972*, 1973.

Es lo que pasa ante esta tercera imagen, traída del film de autores varios *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina. 1966-1972*, documental que narra los métodos de secuestro y tortura empleados en Argentina durante la dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse (1966-1972) Ante esta imagen de tierra baldía, escuchamos las palabras, en voz-over, de la esposa de un desaparecido, que nos habla de las torturas sufridas por su compañero sabiendo que prefirió morir por lo que había elegido, la visión de una realidad diferente: “no dijo ni siquiera adonde vivía. Prefirió morir para poder seguir viviendo”. La imagen que vemos es absolutamente simple, sin cortes y sin montaje. Y es comentada por un simple relato sin *pathos* ni heroísmo. Nada más que un testimonio y un reconocimiento. Nada más que una imagen y unas palabras. Una imagen y unas palabras justas. El problema ahora es qué hacer con imágenes como estas. Con toda esta claridad, y al mismo tiempo, con toda esta oscuridad.

Como dice Godard en una *Histoire seule* “Si, la noche ha llegado. Aparece otro mundo, duro, cínico, analfabeto, amnésico, extendido, aplanado. Como si hubiera suprimido la perspectiva, el punto de fuga”. Imaginamos entonces levantar la cortina de este basural, que es la metáfora de todo lugar marginal donde el poder quiere enterrar en la cal viva del olvido la fuerza insumisa de los testimonios, para dejar que de repente surja *algo*. Restos paradigmáticos, donde el relato se detiene para mostrarnos “otra cosa”: una “escena teatral paradójica y violenta”; una “secuencia terminal”; una “captura de pantalla”. Interpolando esas imágenes, poniéndolas en relación, intentaremos leer de forma diferente su historia, a través de un montaje que, escindiendo los tiempos e introduciendo una deshomogeneidad esencial, sea capaz de transformar en legibilidad el dolor de la reminiscencia.

1. Una escena paradójica y violenta

A veces el recuerdo puede tomar la forma de una escena teatral paradójica y violenta. Es lo que pasa en el film de Di Tella *Prohibido* (1997): después de un montaje de material heterogéneo hay entrevistas —que constituyen el material mayoritario—, fragmentos de una obra teatral, de filmaciones de archivo, de un telefilm —*Los comandos azules*—, de secuencias de films argentinos sobre la dictadura como *La noche de los lápices*, imágenes del mundial del '78, el comercial “Argentinos a vencer”, las imágenes de la guerra de las Malvinas y la entrevista en un show de tv a una mujer que llora para los soldados).

El film de Di Tella es un ensayo que mezcla las palabras de los testigos con imágenes de archivo según una idea peculiar de “montaje de la memoria”. De repente, pero, pasa algo.



El relato de una atrocidad puesta en escena: A. Di Tella *Prohibido* (1997)

Un hombre con el rostro flaco, bigotes, un ojo semicerrado, comienza un relato distinto de todos los demás. Nos habla de algo que le tocó vivir, mejor, escuchar cuando estaba preso. Y pasa lo que Lanzmann, en *Shoa* (1985) que se basa solamente en la voz de los testigos que regresan a los lugares borrados del exterminio), llama «la palabra humana destinada a la verdad» (Didi-Huberman, 2005 p.122). El hombre relata que la cárcel de repente se había vuelto un teatro: el lugar de tortura y desaparición un lugar de actuación y ensayo. Las piezas eran pequeños sketches creados por los mismos secuestrados, que se burlaban de sucesos y personas, compañeros y guardias. Se preparaba entonces la puesta en escena y los asientos del ‘público’: al final del pasillo estaba el lugar de los guardias y los oficiales de la inteligencia; en el extremo opuesto se ponía un telón, los presos salían de las celdas, se quitaban el vendaje que tenían siempre puesto hasta infectarles los ojos y la función empezaba. “Se aplaudía y todo eso”. Después de una de esas funciones pasa algo.

Unos guardias regresan con el aire de querer divertirse y pasar el rato. Hacen salir una pareja de una celda y le piden fingir litigar. El hombre y la mujer no lo logran. Entonces empiezan a golpearlos con la culata de los rifles, hasta que, heridos, intentan obedecer. Los dos litigan entre el telón tendido al final del corredor y la mirada de sus verdugos, obligados, por un capricho, a fingir que rompen el lazo que los une; y, además, tienen que ser convincentes. Los vulgares victimarios que los torturan ponen de manifiesto una actitud del poder más profunda que la simple degradación de sus víctimas y donde, por así decirlo, el poder se manifiesta al desnudo, como infantil, obscuro y arbitrario.

Por un lado, vemos cómo el poder quiere determinar un punto de quiebre que permita llegar hasta la intimidad de los que están sujetos a él.

Para lograrlo *aisla* (los compañeros, alejados en las celdas, solo pueden escuchar los gritos de la riña simulada) intentando disociar, desconocer el vínculo entre la pareja y la comunidad de los presos; y *expone* a mostrar la propia intimidad trasladando la privacidad de un altercado al corredor de una celda. Además, quiere fabricar la escena en la cual la pareja regresa hacia una enemistad angustiosa donde todo vínculo es momentáneamente suspendido, la vida humana es reducida a un simulacro y la libre acción a repetición vacía.



Deponer, Deportar: D. Eijo (h), E. Giorello, R. Moretti, A. O. Oroz, C. Vallina y S. Vega Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina. 1966-1972, 1973.

Es como si los victimarios digan: “No solo entramos en sus casas de noche, para registrarlos y llevarlos cautivos o para que depongan” (en el film *Testimonios*, se ve a la policía que entra en el cuarto de dormir de una pareja y pregunta a la mujer, amenazándola, sobre el paradero del marido); “No solo entramos en su cuerpo con las macanas; esto no es suficiente. Queremos entrar en la intimidad de sus biografías. Queremos conocer las cosas que se dicen cuando están solos. Queremos que ustedes se expongan sin restos, hasta la extenuación”.

Para lograrlo intentan, por así decirlo, meter en escena una “escena” (entendida como intercambio de cuestionamientos recíprocos), que Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, califica como el lugar donde el lenguaje empieza «su larga carrera de cosa tormentosa e inútil» (Barthes, 2008, p.87). La escena no tiene objeto o lo pierde muy rápidamente; la pareja está deshecha, no hay otra cosa que la confrontación entre dos “yo”, entre dos singularidades, cuya apuesta es la de aumentar la dosis sin progreso, ni esclarecimiento, ni transformación.

Toda idea de pareja y, con ella, de relación y unión, se hunde entonces en el abismo del litigio, con su huida y aislamiento: en esta ficción el poder celebra así la disolución del vínculo, la fabricación de aquel lugar donde la comunión se vuelve relación de inconexión.

Con la obligación grotesca a la confrontación, el poder quiere quitar a los presos el don de las palabras del alivio y del cuidado para sustituirlas con lo que Barthes llama vómito, «chorro de cosas que duelen» (Barthes, 2008, p.88) en una representación vaciada de su capacidad representativa y de su posibilidad de sentido. Además, quiere transformar en un simulacro de representación la intimidad y la pasión; arrastrar la fuerza en una caricatura de forma; hasta borrar la representación misma logrando que la pareja desesperada al final pelee de verdad.

Los verdugos, con toda su estupidez y vileza, quieren volver a sus víctimas en otra presencia murada en sí y lograr la destrucción de la representación de la otredad como conjunción y lazo. Quieren volver una pareja, dos soledades. Quieren volver dos compañeros, dos enemigos. Ya que el poder coincide con la disociación que sigue sin pararse: disociación de la comunidad resistente en celdas, disociación de las personas encarceladas en monadas ciegas que, vendadas, no pueden ver; y, en ese caso, disociación del núcleo elemental de la lucha —la pareja— en una vulgar ficción. El poder anhela la desaparición exactamente por eso: para sabotear la relación, para introducir, con la estupidez de su violencia, un espacio vacío en la cadena solidaria y apasionada de la resistencia.

Cada desaparecido se volvería así un hueco en la cadena: lo que se intenta es sustituir el “cum” de la relación con el “non” de la ausencia. Esta, por lo menos, era la ilusión de esos criminales.

En el film de Di Tella hay, sin embargo, otro testimonio, que parece mostrarnos cómo el poder, al final, no logra su intento de aniquilación y quiebre. Es el relato de otro joven preso que fabrica, con un hueso, un medallón con el nombre suyo y el de su esposa, queriendo sostener, ante un poder que quiere la desaparición de toda identidad, la identidad inquebrantable de los dos. El medallón es al mismo tiempo *símbolo* y *don*.

Por un lado, es un símbolo, cuya etimología, *syμβάλλειν*, significa “poner juntos”, juntar: lo que el poder quiere disociar, queda reunido en este pobre objeto arrancado al abismo que manifiesta la potencia de asociar; lo que el poder quiere desaparecer, queda representado en este objeto que es un signo de reconocimiento.

Por el otro, el medallón es, además, un don: expresión del intercambio frente a la división del poder. Y aún más, es lo que lleva al libre uso, al uso compartido, de lo que el poder quiere sea expuesto como separado.

Entonces lo que esos verdugos, improvisados *metteur en scène* consiguen, es nada. Una simulación que solo confirma, en aquel corredor del miedo, en aquella gruta donde hay proyectadas sombras, el vínculo que une a una mujer y un hombre enterrados vivos, que, obligados a romper su lazo, no hacen otra cosa que confirmarlo hasta el final.

2. Una secuencia terminal

Santiago de Chile, 29 de junio de 1973 es la fecha del intento de golpe de estado llamado “Tanquetazo” contra el gobierno Allende y la prueba general de lo que pasará el 11 de septiembre de aquel mismo año. Un camarógrafo argentino que trabaja para la televisión sueca, Leonardo Henrichsen, filma los hechos, en el “momento de peligro”. Se encuentra en una calle cerca del palacio de la Moneda. Llegan los militares. Sigue filmando. Le disparan. En lugar de huir, graba al soldado que le apunta con su arma. Y que lo mata.



El asesinato en primera persona de Leonardo Henrichsen.

El valiente camarógrafo no solo acaba de grabar el momento de su muerte en directo y la cara de su asesino sino el presente

golpista y el futuro dictatorial de un país donde las muertes arbitrarias se volverían la norma. Uno de sus compañeros se lleva la cámara, la esconde, más tarde será llevada a Allende que ve la secuencia, y la vuelve pública. Estas imágenes nos hablan también de un acto extremo de resistencia. Y, de nuevo, de la violencia del poder. Según Nancy la violencia permanece extraña al sistema dinámico o energético en el cual intervine. Es una intrusión fragorosa que permanece afuera; es la imagen del afuera (Nancy, 2007). Podríamos decir que la imagen del milico disparando sale de la red de relaciones y de los intercambios. Afuera del reconocimiento, vuelto su opuesto, sanción de una diferencia de rol entre victimario —que dispara— y víctima-blanco.

La filmación aparentemente no muestra otra cosa que esta: la *verdad de la violencia*, la verdad del arma, del disparo, del violento que goza sin placer y sin alegría; el afán, por parte del poder, de violentar y la expresión de lo que siempre Nancy llama *principio de lo intratable* entendido como clausura, sello brutal en una masa de hormigón, fondo murado de un bloque.

Sin embargo, la secuencia terminal de Henrichsen nos muestra también otra violencia, la *violencia de la verdad*. Es la violencia que se retrae cuando irrumpe, una irrupción singular de verdad, que abre y libera un espacio para la presentación manifiesta de lo verdadero.

El video ha dado vuelta al mundo. Y, como nos muestra el film de Andrés Habegger *Imagen final* (2007) que reconstruye la historia de los hechos, gracias al trabajo investigativo del periodista Ernesto Carmona, se ha identificado al militar que ha disparado hasta encontrarlo (su nombre es Héctor Bustamante) y dar con su paradero: una casa roja, cerrada, ante la cual el pueblo comienza a reunirse. La casa cerrada por unas rejas se llena entonces de folletos y es rodeada por cuerpos febriles que manifiestan una verdad. Gracias a la filmación que un camarógrafo había rodado a cambio de la vida, el criminal que había quedado “expuesto a aparecer”, y que después tuvo que camuflarse detrás de la respetabilidad de una casa burguesa con jardín, es, después de una década, “expuesto a comparecer” por sus crímenes, atestiguados por una imagen movida y borrosa; una imagen a pesar de todo (sin embargo, Héctor Bustamante falleció el año después de la salida de la película, cuando aún no se había finalizado la investigación del caso).

3. Una captura de pantalla

Patricio Guzmán regresa a Chile después de un largo exilio debido a su actividad de cineasta militante para mostrar su film largamente censurado *La Batalla de Chile* —film dedicado a Henrichsen, donde se muestra también la última secuencia grabada por el camarógrafo a las nuevas generaciones (que, después de 23 años de censura y de autocensura, viven sin saber exactamente lo que ha pasado)—, entrevistar activistas y personas que vivieron en primera persona los acontecimientos de la película y, aún más, para intentar una reflexión sobre memoria y olvido. El resultado es una película, *La Memoria Obstínada* (1997). Entre los activistas que se reconocen o son reconocidos por sus compañeros gracias a las imágenes del film, hay una mujer, Carmen Vivanco, cuyo esposo, hijo, hermano, cuñada y sobrino fueron desaparecidos y a la cual se muestra la captura de pantalla de ella, joven, que está participando a una manifestación.



El doloroso trabajo de la memoria obstinada. P. Guzmán, *La Memoria Obstínada* (1997).

Cuando se le pregunta “¿Eras tú, ella?”, la mujer contesta insegura, “que se yo, podría ser”. Las dos imágenes, la de la mujer hoy y del rostro de ayer, son después sobrepuestos: y es en este anacronismo, en este desfase, que se manifiesta para el espectador una posible y singular relación con su propio tiempo: adherir manteniendo a distancia.

Lo que ve Carmen es una imagen que llega del pasado y toca a la puerta. Y funciona como un fotograma de tiempo. Si el mundo se aleja rápidamente y radicalmente de su semejanza con este fotograma de tiempo detenido y condensado, lo que vemos es la imagen de un tiempo que hubiera podido ser y que nunca fue. Por esto ella duda. Porque la mujer en la pantalla miraba hacia una imagen del futuro que será negada para siempre.

Al mismo tiempo el fotograma permite que pase algo: la mujer puede dejar que la memoria de esos días se oscurezca o sea censurada: es, sin embargo, suficiente algo como una imagen surgida al azar de una película torrencial, para que ellos sean evocados de repente.

La pantalla se vuelve porosa, y el fotograma se vuelve la imagen-ganzúa que, vestida del sudario del pasado, silenciosa, remota, amonestadora, permite que una escena se separe del fondo de la memoria del observado y sea evocada como si esos días pasados fueran reales y presentes otra vez. Pero, para que eso sea posible, es necesario bloquear la historia para reconocerse y recuperar un lugar que había sido enterrado.

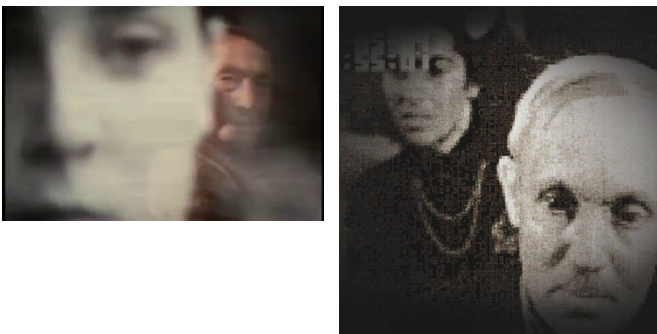
Porque, como explica otro entrevistado en el film, la palabra “recuerdo” deriva del latín *re-cordae*, volver a vivir con el corazón. El paro de imagen del pasado que regresa es una intermitencia del corazón que permite a lo enterrado volver a la luz. Ante la imagen que vemos surgir en la pantalla, no vemos entonces, simplemente, un lugar que no existe más, sino un tiempo perdido que todavía puede ser recuperado.



El fotograma como parcela de tiempo recuperado. P. Guzmán, *La Memoria Obstinada* (1997).

Y esto es posible si, a través de cada parcela de recuerdo recuperado, de cada fragmento de tiempo rescatado, hay un sujeto que se hace cargo de ellos, interceptando su sentido y su valor. Porque es la memoria, la propia memoria, que permite imaginar horizontes de futuro. Pero esto es posible solamente alimentándola con la potencia de imaginación y su carga utópica. Después de casi cincuenta años de su primer film, Guzmán filma otra batalla, el estallido social de octubre del 2019, donde las/los manifestantes nos hablan de los acontecimientos y de las esperanzas que este improvisado movimiento colectivo lleva consigo; también hay una joven mujer que pide a Guzmán sacar una foto de los compañeros con los ojos mutilados, porque, dice, “quiero que esto se sepa”. Entendimos ahora que la memoria no va solamente cuidada para que no desaparezca. Ante un poder que quiere engeguercer, va sustentada con imágenes justas y nuevas.

La captura de pantalla del rostro de Carmen Vivanco es similar a otra imagen, presente en la novela de Sebald *Austerlitz* (Sebald, 2001). En la novela también hay la captura de pantalla del rostro de una joven en un aparato televisivo en blanco y negro.



La memoria obstinada de un fotograma desenfocado: P. Guzman y W.G Sebald, *Austerlitz*

Austerlitz acaba de encontrar (o por lo menos lo cree) la imagen de la madre, muerta en un campo de exterminio nazi, y de la cual no hay fotos (excepto quizás un par de fotos de escenas, ya que era una actriz) en un viejo documental sobre el Gueto de Terezin. Ante imágenes de este tipo es posible experimentar lo que Ernesto Sabato en *Sobre Héroes y Tumbas* (2003) llama “presente prematuro”: el pasado no solo vuelve, sino que al volver se presenta siempre contra-tiempo, de manera inesperada e intempestiva. Es la realización de una oración de Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de*

historia (1997): las imágenes llegan a su legibilidad, solamente en una época determinada.

Lo que quieren, las personas invitadas por Guzmán a ver la película, y Austerlitz en un archivo de estado, es recobrar a alguien. Y es por eso que en Sebald y Guzmán la película, más que ser mirada al *ralentí*, provoca una lenta incubación del tiempo donde «se veían cosas y personas que hasta entonces habían permanecido *ocultas*» (Sebald, 2001, p.143).

Llevar a la luz algo oculto es el trabajo de toda operación de rescate de la memoria.



Rescatar los fantasmas de la historia: un detalle y el “total” del *Ritrovamento del corpo di San Marco*, Jacopo Robusti, el Tintoretto, óleo sobre tela, Milano Brera, 1562-66.

Y eso nos hace pensar a un detalle, en un cuadro del pintor veneciano del siglo XVII Tintoretto que nos muestra dos hombres que, a la luz de unas antorchas, se afanan en desenterrar algo. Se trata de los restos mortales de un hombre: tienen que apresurarse, porque en este pasillo espectral (que se parece mucho a un reducto de la memoria o a una de aquellas cárceles de invención del grabador Piranesi, y que en realidad es una iglesia egipcia en Alejandría), San Marco está resucitando a los muertos. Hurgar en una tumba y extraer un cuerpo para que vuelva a vivir es un gesto urgente y apasionante. Todo, en la pintura, se encuentra desplazado: la figura del personaje principal, y el mismo punto de fuga. Es como si el momento de lo milagroso implicara una torsión metafísica de la realidad. Al mismo tiempo, vemos los vivos que, empeñados en este gesto de profanación, proyectan sus sombras sobre la superficie lisa de un sarcófago que se ha vuelto pantalla de proyección. De repente pienso a lo imposible del sarcófago que sigue proyectando las sombras en ausencia de los cuerpos que la emanan. Y eso nos hace volver a nuestro argumento.

El desaparecido es aquel ser que ha sido secuestrado de su cuerpo. Se lo han quitado (aún es posible que regrese, con todo su peso, como el caso de Marta Ugarte y que el mar ha restituido a la playa, como amonestación perpetua, en el film de Guzmán *El Botón De Nácar*). Y, a pesar de eso, no deja de proyectar su sombra.

Michel de Certeau dice que la historia llora sus muertos y les cierra los ojos. Con el desaparecido no es posible este gesto de respeto y cuidado. Y entonces no le es posible, como el muerto que no se ve y que es desenterrado a toda prisa en el cuadro de Tintoretto, descansar. Él, no obstante, sombra amonestadora, nos pide permanecer vigiles, y con los ojos bien abiertos. Para que el horror no se repita. Y para que sea posible hacer de todo ese sufrimiento un tesoro y una enseñanza para la humanidad.

La escena paradójica y violenta, el fotograma y la captura de pantalla nos muestran que cuando el poder anhela a la *desaparición* de toda evidencia de lo acontecido, se volverá fundamental la *aparición de un testimonio*, por cuanto fragmentaria, donde se haga visible un rasgo de humanidad resistente y sobreviviente a pesar de todo.

4. Una imagen más



Rostros que vuelven a aparecer: A. Fogli, *Desaparecidos*.

Sin embargo, hay siempre una imagen más. Se trata de la obra del artista italiano Andrea Fogli *Desaparecidos*: 59 rostros que surgen no de una mimesis, sino de un bloque de arcilla que manifiesta el surgimiento de una semejanza interior a partir de lo informe: como dice Fogli, «se trata de seguir las huellas y las trazas que se suceden a ciegas» (Fogli, 2018, p.75) hasta ver surgir el ser ante sí como viviente. El ser que, sin embargo, el poder había desaparecido, está ahora, puesto en presencia como “ostensión”. La imagen no es apariencia, sino exhibición (como se dice del ostensorio en la misa), puesta en luz y puesta-en-adelante, en este caso, del rostro del otro.

La reciprocidad negada en la escena paradigmática y cruel en el film di Di Tella, en la secuencia terminal de Henrichsen y hasta en el reconocimiento dudoso de la imagen que aparece en la pantalla en el film de Guzmán, encuentra aquí su rescate ya que, como explica Andrea Fogli, «la reconquista del propio rostro es inseparable del reconocimiento y de la acogida del rostro del otro» (Fogli, 2018, p.78). Rostro que, resistente pese a todo, nos muestra ser parte no del *linaje constante* de los vencedores, sino del *conjunto móvil* de los innominados, de los sin tumbas, que forman, como diría Benjamin, la tradición inquebrantable de los oprimidos.

Referencias

- Barthes, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1997). *Sul concetto di storia*. Einaudi.
- Benjamin, W. (2010). *I Passages di Parigi*. Einaudi.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Immagini malgrado tutto*. Raffaello Cortina ed.
- Didi-Huberman, G. (2022) *Rimontaggi del tempo sofferto. L'occhio della storia 2*. Mimesis.
- Fogli, A. (2018). *Diario della polvere e dell'argilla*. Quodlibet.
- Nancy, J.L. (2007). *Tre saggi sull'immagini*. Cronopio.
- Sabato, E. (2003). *Sobre héroes y tumbas*. Planeta.
- Sebald, W.G. (2001). *Austerlitz*. Anagrama.
- Walsh, R. (2000). *Operación Masacre*. De la flor.



El eco vuelve al espacio cuando alguien se va



Llamarse Juan por un día

La ciudad como máquina: imaginarios, teoría-ficción e hiperrealidad en *Metrópolis*

The City as a Machine: Imaginaries, Theory-Fiction, and Hyperreality in *Metropolis*

Diego Guerrero – Soto

Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Playa Ancha
dguerrero@alumnos.upla.cl

Danilo Ahumada – Flores

Carrera de Periodismo, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Playa Ancha
danilo.ahumada@upla.cl

RESUMEN

El cine constituye un campo fértil para el análisis social, pues sus temáticas y estéticas expresan diversas formas de pensamiento. Este artículo examina cómo *Metrópolis* y su representación de la ciudad contribuyeron a la construcción de un imaginario urbano que, a través de la ficción, plantea rasgos de la urbe contemporánea. Desde la Teoría-Ficción y los aportes de Mark Fisher, se analiza la relación entre la imagen urbana del film, la hiperrealidad y el modelo de ciudad actual. Se examinan elementos como la edificación en altura, la conectividad y la relación con la naturaleza, evidenciando continuidades con dinámicas de la vida urbana.

Palabras clave: *Metrópolis*, imagen de ciudad, Teoría-Ficción, imaginarios urbanos, hiperrealidad

ABSTRACT

Cinema is a fertile field for social analysis, as its themes and aesthetics express diverse forms of thought. This article examines how Metropolis and its representation of the city contributed to the construction of an urban imaginary that, through fiction, presents features of the contemporary city. Drawing on fiction theory and the contributions of Mark Fisher, it analyses the relationship between the film's urban image, hyperreality and the current city model. It examines elements such as high-rise buildings, connectivity and the relationship with nature, highlighting continuities with the dynamics of urban life.

Keywords: Metropolis, image of the city, Theory-Fiction, urban imaginaries, hyperreality

Introducción

“¿Dónde están los hombres, padre, cuyas manos levantaron esta ciudad? ¿A qué mundo pertenecen?” (Lang, 1927). Con esta referencia de la obra cinematográfica *Metrópolis*, cuyo director es Fritz Lang, se inicia el análisis de las conexiones y contrastes entre imaginarios urbanos, ficción y realidad. La película, estrenada el año 1927 en Alemania, se caracteriza por presentar un escenario futurista de corte distópico donde la ciudad amalgamada (Torre, 2021) es el sostén de la estructura narrativa. Dentro de la ciudad se desarrolla una historia que refleja relaciones sociales verticalizadas entre capas. Están representadas, arriba, por quienes gobiernan la ciudad y, abajo, quienes obedecen, producen y están al servicio de la máquina que nuclea la urbe (Rodríguez Morales et al., 2021).

El vínculo entre la ciudad y la máquina permite mirar este universo distópico. El proceso creativo de su director fue inspirado por la novela homónima escrita por su esposa, Thea von Harbou, en 1926, y cuyos efectos estéticos en el cine posterior fueron influyentes. Baste mencionar películas como *Blade Runner* (1982), *Robocop* (1987) o *El Quinto Elemento* (1997).

En la película, las redes y las formas de construir los escenarios, conjugaron una diversidad de elementos creativos anteriores para mostrar el desarrollo tecnológico que se observan en las urbes actuales. No es menor el que la película esté ambientada en el año 2026 (en un futuro que cumple 100 años actualmente). Parece ser que, en este caso, la ficción logró proyectar la relación entre tecnología y ciudad como un ejemplo destacable.

Para el sentido general de este trabajo, se utiliza la Teoría-Ficción (Fisher, 2022) como un aporte epistémico que problematiza el vínculo inmanente entre ficción y realidad, donde “ya no resulta adecuado considerar a la ficción del lado de lo falso o lo imaginario” (Fisher, 2022, p.156). En este campo, lo cibernético y maquínico adquiere mayor protagonismo al colaborar en un análisis de los imaginarios como constitutivos de la teoría, pero no agotados en sí mismos. Se puede establecer, entonces, que en la película de Lang los imaginarios son observados para acelerar la intuición cibernética (Fisher, 2022).

Mark Fisher (2022) en su obra *Constructos flatline: materialismo gótico y teoría ficción cibernética* caracteriza a la Teoría-Ficción de la siguiente manera:

De esto emergen dos afirmaciones, una descriptiva y otra prescriptiva, mutuamente relacionadas: (1) toda teoría es ya una ficción; y (2) la teoría debería abandonar la posición que asume de «neutralidad objetiva» y abrazar su ficcionalidad. Pero algo sucede aquí a la ficción; ya no se encuentra simplemente en el lado de lo imaginario. (p.156)

En el caso de las ciudades contemporáneas, estas atraviesan fuertes y complejas transformaciones de sus fenómenos urbanos (Fernández Güell, 2015; Dorantes et al., 2022). Los cambios en las urbes afectan tanto las redes de la vida social interna como las conexiones con el resto del mundo o sus funciones globales (Jiménez et al., 2020). La tecnología es un factor catalizador de estos procesos, dado que, entre otras

cosas, introduce nuevos criterios de eficiencia en los sistemas sociales urbanos. Es por ello, que este fenómeno ha despertado el interés no exclusivo de las ciencias sociales. Emerge un nuevo desafío: superar los límites disciplinares tradicionales y tender puentes con otras formas de expresión y análisis, como el cine.

En este contexto, mucho se ha escrito sobre *Metrópolis*. El interés de este artículo es hacer dialogar la Teoría-Ficción con la imagen de ciudad, dado que la cinta ha sido un referente para los estudios urbanos. No solo porque plantea problemáticas propias del fenómeno urbano contemporáneo, sino que también permite articular el concepto de imaginario urbano (García Canclini, 1997; Hiernaux, 2007; Lindón, 2007; Silva, 2022; Farías, 2023) con el de hiperrealidad (Baudrillard, 1982; Fisher, 2022; Pierre, 2025).

Metrópolis, considerada Memoria del Mundo por la Unesco (Gallego Díez, 2015), y su imagen de ciudad se analiza a partir de la tensión entre la ficción y la realidad en la Teoría-Ficción. La reflexión que aquí se plantea tiene como objetivo demostrar cómo la ficción de la película constituye un ejemplo de imaginario de ciudad a través del concepto de hiperrealidad explicado por Mark Fisher.

Por otra parte, se destaca la importancia de ciertos elementos desplegados por los imaginarios de la película y su relación con la ciudad contemporánea. En concreto, la edificación en altura, la conectividad y el valor de la naturaleza. Para ello, partimos de la pregunta ¿Cómo se explica desde la Teoría-Ficción la relación entre imaginarios urbanos y realidad en el análisis de la película *Metrópolis* de Lang?

La obra urbana: “«Hail Mary» to the city, you're a virgin (...)”

Metrópolis es una película que fue producida por los estudios *Universum Film AG* (UFA). Ha sido catalogada como una película de entreguerras dado el contexto político en el que fue desarrollada. Durante los años 20, Alemania vivió momentos de crisis producto del aislamiento en que se encontraba luego de la Primera Guerra Mundial. En este periodo, la República de Weimar (1918-1933) “destacó por la inestabilidad política y económica, por los continuos cambios en los campos de la sociedad y de la cultura y por el predominio de pensamientos radicales y de revueltas políticas” (González, 2018). Sin embargo, también durante este periodo, las respuestas estéticas a esta crisis fueron de gran relevancia en el campo cultural en diversas áreas, incluida el cine.

Parte del cine producido durante el periodo de Weimar es destacado como cine expresionista (González, 2018). En palabras de Russo & Elsaesser (2018) algunas de las películas de este periodo como “el gabinete del Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene, son etiquetadas con frecuencia como expresionismo alemán” (p.366). No obstante, el expresionismo alemán es anterior al cine expresionista, abarcando otros campos como la literatura, el drama, la pintura y la escultura (Russo & Elsaesser, 2018).

Una de las características del expresionismo alemán en el cine es responder estéticamente al naturalismo en su

¹ La mayoría de estas obras muestran ciudades de Estados Unidos, en concordancia con la ciudad creada por Thea von Harbou en la novela y Fritz Lang en la película.

² *Empire State Of Mind*. Canción de Jay-Z

representación del espacio (Macías, 2025). Otra, es que toma del romanticismo algunos elementos. Uno de ellos es la contraposición al realismo de fines del siglo XIX. En palabras de Barreto (2006) en el romanticismo “se alzan las voces de algunos autores que pretenden mostrar justo lo contrario: El romanticismo, que demuestra su rebeldía contra el mundo heredado, se opone a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal” (p.15). Esta cita contextualiza la discusión entre la ficción y la realidad y el debate instalado por la Teoría-Ficción sobre la complejidad de comprender lo que es o no real.

Metrópolis es parte del cine expresionista alemán (Macías, 2025). Es un aporte, junto a otras expresiones artísticas, para la construcción de la experimentación sobre el imaginario de la gran ciudad. Macías (2025) en su análisis refleja este fenómeno al señalar lo que llama “experimentos sobre la realidad: el cine como instrumento, la ciudad como laboratorio” (p.5). La película pareciera que experimentó y anunció sus resultados al futuro.

Acá, es necesario detenerse en el concepto de anuncio para vincularlo con la idea del reemplazo del espejo por la imagen televisada de Baudrillard y Ballard, descrita por Fisher (2022). El cine, que precede a la televisión, también cumplió con una labor publicitaria, sobre todo si se piensa que “la realidad se constituye mediante maquinarias mediamáticas [*mediamatic*] de simulación, tales como la publicidad” (Fisher, 2022, p.297). Se puede afirmar que la publicidad de la ciudad contemporánea está simulada en *Metrópolis*. Esta se expresa a través del poder de una torre de control central y de una estética urbanística dominada por rascacielos y una red de movilidad compleja.

La película presenta un escenario central donde la ciudad adquiere protagonismo al ser retratada de forma ultramoderna, donde la tecnología opera como circuito principal de su argumento. Este puede ser sintetizado en palabras de Chávez (2006) de la siguiente manera:

Su argumento mezcla crítica obrera (denuncia de la alienación de la clase la explotación del trabajador que vive en una ciudad subterránea absorbido en largas jornadas laborales de 10 horas), historia de aventuras (con héroes que salvan a niños y a pobres) y contenidos de ciencia ficción (referencia clara para el cine posterior en materia de efectos especiales y en la representación de las ciudades del futuro). (p.42)

La historia de la película oscila como un péndulo entre las características arquitectónicas y el rol de los seres humanos. Estos últimos están diferenciados por clases sociales: por una parte, los poderosos o clase dominante representada por el presidente-director de la ciudad Johan Joh Fredersen y, por otra, los obreros, quienes trabajan bajo la superficie de la megaciudad. En palabras de Chávez (2006) “los obreros son incitados por un robot a rebelarse contra la clase intelectual que ostenta el poder, amenazando con destruir la ciudad que se encuentra en la superficie” (p.42). Un personaje fundamental es María, símil de la virgen protectora, quien media intentando “evitar la destrucción apelando al amor y al sentimiento” (Chávez, 2006, p.42).

En la película se puede observar cómo el director integró símbolos arquitectónicos tanto de la tradición cristiana como de la modernidad tecnológica. El diseño de los escenarios

estuvo a cargo de Erich Kettelhut con base en las referencias arquitectónicas que existían en ese momento (Molina Siles, 2017) En su propuesta se apreciaba la mezcla y yuxtaposición de elementos. En la superficie, los edificios, las vías de transporte y los espacios destinados a las clases dirigentes, se mezclaban con una catedral gótica. Esta última, “como el punto focal de la ciudad, rodeada por las estrechas y antiguas casas de la clase media adinerada” (Molina Siles, 2017, p.195). Posteriormente, en el boceto original, la catedral fue movida y en su lugar se ubicó una torre circular.

Para este trabajo interesa destacar particularmente cómo la película aportó a la construcción de una imagen de ciudad que responde a lo que Castaño Perea et., al (2022) llama el debate sobre la imagen de la ciudad moderna, centrado particularmente en la influencia de la tecnología. Esta idea se puede explicar en las siguientes líneas:

El debate en torno a la ciudad moderna se gestó a mediados del siglo XIX cuando comenzó a hacerse visible el efecto transformador, profundo y determinante, de la Revolución Industrial sobre la ciudad tradicional europea. Con la llegada del siglo XX la realidad de la nueva metrópolis irrumpirá con una fuerza imparable. La ciudad no sólo creció físicamente, sino que modificó su propio sentido, pasando de ser un territorio finito y acotado para convertirse en un área metropolitana abierta a partir de la asimilación de sus suburbios, creándose un nuevo escenario en el que se verán reflejados los cambios tecnológicos, económicos, culturales y sociales que van a dar paso al imparable proceso de transformación de la ciudad. (Castaño Perea et., al, 2022, pp.132-133)

Los Imaginarios Urbanos: Realidad y Ficción en debate

La ciudad imaginada en *Metrópolis* se caracteriza por una escenografía que primero fue dibujada, muy a pesar de su director (Molina Siles, 2017), para luego ser ensamblada. El imaginario desplegado en la cinta fue inspirado por los racionalistas edificios de Manhattan en la ciudad de Nueva York, la que fue visitada en 1924 por su director. No obstante, en su diseño, operan otros elementos que desenvuelven su imaginario de ciudad. Por ejemplo, en el centro se encuentra el poder, representado por un edificio circular, inspirado por la Torre de Babel (Molina Siles, 2017). El edificio concentra la relación entre clases, la disposición abultada de la ciudad, los mecanismos de traslado y la verticalidad.

Retomar *Metrópolis* es posible a partir de sus imaginarios urbanos. Estos son definidos como constructos socioculturales (García Canclini, 1997) que se presentan como nuevas formas de imaginar una realidad, mediante discursos, narrativas, decires y expresiones diversas. Se construyen a partir de lo que se observa en otros referentes. *Metrópolis* ha colaborado en la construcción de un tipo de imaginario de ciudad circula el dinero, la ambición y la diversidad étnica (Molina Siles, 2017).

El rol de una realidad previa (Manhattan), el de la ficción (*Metrópolis*) y el de una nueva realidad (ciudades actuales) permiten la imbricación entre realidad/ficción/realidad. Los imaginarios de la película quedan al centro como engranaje. Proyectan aquello que dice Bacon sobre que cuanto más artificial puedas hacer algo, más posibilidades hay de que parezca real (Sylvester, 2003). Por lo tanto, se puede proponer

que la lógica sería la fusión: lo real termina siendo un imaginario. En este entramado Fisher (2022) se pregunta: “¿Qué sucede cuando es la (propia) ficción la que se propaga, contaminando lo real?” (p.280).

La ficción creada en la obra de Lang proporciona imaginarios de ciudad que aportaron a formas sociales y económicas de producción de ciudades donde la cibernética, y su cultura, juegan un papel preponderante. El rol de la cibernética puede ser explicado por la hiperstición (Unidad de Investigación de Cultura Cibernética [CCRU], 2020). En palabras del CCRU (2020) este concepto comprende “ficciones que se hacen a sí mismas reales, o ficciones que operan en la realidad produciendo efectos que resultan indistinguibles de los que se darían si estas ficciones fueran reales” (p.15).

La definición anterior permite observar la importancia de *Metrópolis* y sus efectos en las sociedades actuales: en la cibernética de la ciudad se funde lo material e inmaterial, lo físico y metafísico, lo horizontal y vertical, etc. Un ejemplo de esta realidad lo componen el tipo de ciudades llamadas inteligentes (Rózga Luter & Hernández Mar, 2019; De los Ríos, 2020). En ellas, la tecnología es un factor determinante para la eficiencia de las conexiones urbanas, operando en algunos casos con sensores de información, redes de comunicación e interpretación de datos (Rózga Luter & Hernández Mar, 2019).

La disposición de los edificios y su relación con el tráfico se fusionan en la película. Molina Siles (2017) explica esta imbricación al señalar que “el tráfico, tanto el rodado como el ferroviario, fluye sin problemas en varios niveles. Los peatones pasean entre los rascacielos a la vez que contemplan los escaparates de los establecimientos comerciales” (p.195). En la actualidad, por ejemplo, la ciudad china de Chongqing posee una red vial multinivel que atraviesa entre edificios a 12 pisos de altura, integrando carreteras vehiculares como ferroviarias. Asimismo, las grandes ciudades se han diseñado considerando una pronunciada verticalidad. Para el año 2024, el Consejo de Edificios Altos y Hábitat Urbano (CTBUH), señala que Asia contiene la mayor proporción de los 100 edificios más altos del mundo (sobre los 200 metros), seguida por Medio Oriente y Norteamérica (CRBUH, 2025).

Los imaginarios urbanos suponen una forma de dislocación entre lo que se conoce y lo que se desea conocer. Este fenómeno bien puede ser explicado por el concepto de hiperstición como una “disolución efectiva de la oposición entre realidad y ficción” (CCRU, 2020, p.15). En palabras de García Canclini (2007, como se citó en Lindón, 2007) “imaginamos lo que no conocemos, o lo que no es, o lo que aún no es” (p.90). Sin embargo, la imaginación responde a algunos patrones culturales ya conocidos. Con esto se propone que la tecnología y la ficción cibernética y, por ende, los imaginarios de ciudad de la película, afectaron lo real (Fisher, 2020).

Bajo los postulados del CCRU, la relación entre ficción, imaginarios, futuro y realidad están atravesados por la hiperstición. La idea de realidad es la que se reelabora para absorber a su predecesora: la ficción. La realidad aquí explicada no debería comprenderse como compuesta por procesos correlativos, sino que más bien, mirándola como hiperreal, pues es “más real que lo real” (Fisher, 2022, p.295). Resulta interesante y desafiante comprender cómo “es la propia realidad, por su carácter ficticio, la que opera de este

modo, formándose a sí misma desde el futuro en un proceso de auto-poiesis cibernética” (CCRU, 2020, p.15).

Los imaginarios urbanos de *Metrópolis* aportaron en las formas de concebir y vivir las ciudades mediante la hiperrealidad. Al respecto, la siguiente cita es representativa de esta relación, puesto que, “no hay imagen de lo real que no participe en —y, por lo tanto, no afecte— aquello que supuestamente representa. Por ende, no más representación” (Fisher, 2022, p.294). En concreto, la película y sus imaginarios, son parte de un conjunto de otras obras que constituyeron formas de hacer (híper) real las ciudades del futuro.

Como se ha referido anteriormente, los imaginarios pueden complementar, responder, o llenar vacíos de lo que sí conocemos (García Canclini, 1997). Este fenómeno del vacío permite que surgen nuevas interrogantes: ¿qué es lo real y qué es su copia? ¿La *Metrópolis* imaginada fue lo real y las ciudades modernas su copia, o al revés?

El imaginario de lo que no conocemos es lo que hace que el espacio social se transforme en una meta red entre lo percibido, lo concebido y lo vivido, al modo de Lefebvre (1974). En *Metrópolis*, sin embargo, las formas de percibir y vivir la urbe, quedan relegadas a lo que Molina Siles (2017) caracteriza como “producción estandarizada y en cadena, con la consiguiente deshumanización y automatización del hombre al servicio de la máquina” (p.191).

La máquina imaginada y modelada es, ante todo, un ideal que no debiese superar su propio modelo, su diseño o su mapa. Sin embargo, tal como se menciona en el párrafo anterior, el hombre queda automatizado y subordinado a esta. Surge una paradoja que bien explica Sadi Plant (1998) quien señala que “de ahora en adelante el obstáculo que se debe evitar es que la imitación supere físicamente al modelo” (p.90). Si eso es lo que se debe evitar, en el caso de las ciudades actuales (Imitación), la conexión entre uno de sus modelos (*Metrópolis*) fue, de alguna manera, superado: “las simulaciones operan como si fueran reales” (Fisher, 2022, p.297).

Pensar en una metrópolis implica relacionar prácticas espaciales con los códigos de ordenación territorial (Lefebvre, 1974) y con los códigos de las nuevas posibilidades que otorga la ficción. Estos códigos de ordenación (orden/ordenador) apuntaron al perfeccionamiento de la ciudad como una máquina. Plant (1998) nuevamente entrega luces sobre esto al señalar que:

La perfección de los intentos para representar el mundo haciendo modelos de la realidad al tiempo que la deja inalterada, se acerca hacia un nuevo e inesperado ejercicio: la replicación de los procesos de los que emergieron las cosas una vez representadas. (p.91)

Los imaginarios urbanos de *Metrópolis* están bien representados por estos códigos de ordenación territorial donde la ciudad se ha desbordado hacia arriba y hacia todos los costados. Ejemplo de esto también fue el Futurismo Italiano que expresó “una fascinación por la estética de la máquina y la atracción por el vértigo de la velocidad, en una exaltación febril del dinamismo como expresión del mundo moderno” (Castaño Perea et al., 2022, p.134). Esta replicación de la representación de los imaginarios urbanos domina las grandes ciudades del mundo. Como dato, Hong Kong (Asia), geográficamente distante de la *Metrópolis* europea, posee 657 rascacielos, lo

que la posiciona en primer lugar a nivel mundial (CRBUH, 2025). La replicación se ha exportado y potenciado fuera de los territorios de Europa y Estados Unidos (y su icónica Nueva York).

En palabras de Lindón (2007) las claves teóricas de los imaginarios urbanos son tres: imaginarios, imágenes y representaciones. La forma en que se integran se pueden establecer como: “las percepciones se transforman en representaciones y estas, por un proceso simbólico se constituyen en imaginarios” (Lindón, 2007, p.8). La película de Lang permitió imbricar los imaginarios (de la ciudad futurista), las imágenes (a partir de los dibujos de Kettelhut) y las representaciones (la torre, la máquina, el tiempo). Bajo la lupa de los imaginarios urbanos, el futuro se presentó como un horizonte de posibilidades.

Las grandes ciudades crecieron y se complejizaron para recibir la expansión humana. La población mundial es cada vez más urbana. China tiene las ciudades más pobladas a nivel mundial. Dentro de China, un ejemplo es Chongqing, que es llamada la ciudad *cyberpunk*. Cuenta con 17.773.923 habitantes³. Se puede establecer, también, que la imagen de ciudad en la película proyectó, de cierto modo, una estética coherente con un determinado funcionamiento urbano a escala poblacional, donde el crecimiento era más vertical.

La Ciudad como máquina: ¿Rage Against The Machine?

La pregunta que alude a este apartado deriva del nombre de una popular banda de *punk* de comienzo de los noventa. Su rabia contra la máquina, alude a todos aquellos aspectos de la política y quienes la representan. Para el objetivo de este texto, se considera la relación ontológica que proponemos entre la ciudad y la máquina, fundiendo sus paralelismos.

Para este punto se considera la relación entre ciudad y naturaleza, y más puntualmente, entre lo urbano y lo rural. El vínculo entre el campo y la urbe es un ejemplo de cómo se presenta el devenir de la ciudad como máquina. El fenómeno de migración entre estos dos espacios, a favor del segundo, permite constatar la forma de este cambio. Basta mencionar que para el 2050 se espera que el 68% de la población mundial viva en zonas urbanas (Organización de las Naciones Unidas [ONU], 2018). Por otro lado, al año 2018 la mayoría de los continentes poseen porcentajes altos de población urbana, a excepción de Asia (50%) y África (43%), destacando que en América Latina y el Caribe este porcentaje es del 81% (ONU, 2018).

La proyección urbana señalada en el párrafo precedente da cuenta de cierta certeza: aquello que se ha propuesto como imaginario en la ciudad ha sido posible. En este caso, a partir de la clasificación de los órdenes de simulación planteados por Fisher (2022) se establece que “a medida que nos dejamos llevar por el tercer (y por el cuarto) orden de los simulacros, los sistemas de mapeo y modelización anticipan, previenen y preceden cada vez más el territorio que supuestamente describen” (p.296).

Se plantea que lo explicado por Fisher es lo que sucedió con *Metrópolis*. En el diseño del escenario de la película la naturaleza solo se ve en el jardín de la clase dominante, específicamente, en los jardines eternos contenidos bajo la cúpula acristalada (Molina Siles, 2017). Este diseño, relega ciertos elementos amigables encapsulados en espacios puntuales. Es más, Lang no quería que el escenario mostrara un entorno amigable y el primer diseño no lo convenció (Molina Siles, 2027). Surge, en este caso, una pregunta que podría tener respuestas cada día más constatables: ¿El modelo simulado como imaginario urbano en la película anticipa una disminución de los espacios naturales producto del crecimiento de las ciudades?

Para responder en parte a esta pregunta, un interesante trabajo sobre la tensión entre ciudad y naturaleza lo aporta Beñaral (2021). En él se revisan históricamente los debates sobre este punto tanto para los urbanistas como para otras disciplinas. En su artículo, retoma una cita representativa de este debate la que plantea que:

El futuro del mundo es, si las tendencias actuales continúan, en gran parte urbano. El sueño ecológico de volver a modelos de vida más naturales, el idilio de los pequeños propietarios autosuficientes con sus lotes orgánicos, y la solución al desempleo de hacer que los pobres urbanos vuelvan a la tierra son todos mitos peligrosos. (Brennan, 1988, p.211)

En consecuencia, el mundo actual se ha ido adaptando a ciertos imaginarios. Y es por ello que, algunos de estos han colaborado, directa o indirectamente, con los preceptos del sistema global actual. Por ejemplo, las redes de conexión mundial han permitido crear un mundo que propaga el individualismo, puesto que el sistema “alienta y libera esos instintos de competencia, autopreservación y espíritu de emprendimiento que han de emerger siempre” (Fisher, 2020, p.1). Para ello, la eficiencia de la conectividad aportada por los sistemas urbanos ha sido determinante y la naturaleza ha quedado relegada para servir a estos fines.

La adaptación a la ciudad como una máquina fue posible a través de sus imaginarios. La estética urbana fue delineada y representada previamente en diversas expresiones. Este es el caso de la imagen de ciudad que se analiza en *Metrópolis*, considerando que “es el espacio el que permite que la burguesía reinante siga respirando aire fresco en idílicos jardines y modernos rascacielos art déco mientras la clase obrera se mata trabajando en lúgubres sótanos y cuartos de máquinas” (Macías, 2025, p.4).

La ciudad concebida como máquina ha absorbido progresivamente el espacio rural. Mientras este último históricamente ha operado como un ámbito de abstracción y expansión —un espacio que invita a pensar, repensar y soñar—, la máquina tiende a producir un orden volitivo contrario a tales disposiciones, alineado con los objetivos que impone a los ciudadanos. En este contexto, el *locus amoenus* (Nasif, 2013) ha caído en descrédito o, más precisamente, ha sido transformado por la lógica expansiva de la ciudad. Lo ameno y envolvente del espacio natural ha sido sustituido por una promesa de seguridad y comodidad encarnada en la denominada selva de cemento. Se configura así una paradoja:

³ https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/estas-son-diez-ciudades-mas-pobladas-mundo-2022_18248

⁴ Nombre de una banda estadounidense de rock alternativo. Se traduce al español como “Rabia contra la máquina”

la naturaleza es actualmente simbolizada a través del tópicos del *locus horridus* (Perdomo, 2023), en el cual emerge lo monstruoso (Nasif, 2013) como rasgo dominante. Lo monstruoso, en tanto figura simbólica, genera temor y distancia.

El deseo, entendido como sueño o expresión sensible, se configura en este marco como un elemento potencialmente peligroso. Sin embargo, lejos de desaparecer, se transforma: se desplaza desde la aspiración a una vida apacible asociada a lo rural hacia una existencia ordenada bajo la lógica de la máquina. Esta reorientación redefine lo deseable, privilegiando un anhelo de verticalidad que se expresa en el deseo de habitar las alturas, simbolizadas en la Babel imaginada por Lang como emblema de poder y dominación. En contraste, lo horizontal es revalorizado y vinculado a un pasado concebido como atraso, mientras que la verticalidad refuerza la lógica de la máquina al mantener a los sujetos ocupados y funcionales.

La ciudad como máquina y su lenguaje

La máquina tolera escasamente el modo subjuntivo de pensar y sentir la existencia, pues este ejercicio ha sido desplazado por el modo indicativo de lo concreto: la realidad se vive, se desea y se disfruta, ahora, en sus circuitos ultraorganizados. *Metrópolis* y su imagen de ciudad fue inspirada por el “hallazgo de aquellos altos, esbeltos y racionalistas edificios” (Molina Siles, 2017, p.192) de Manhattan. La racionalidad material se vuelve deseable, pero es comunicada en clave indicativa: quiero, tengo, subo, bajo. El modo de concebir el lenguaje y la comunicación del deseo y del sueño ha quedado subsumido ante su imponentia.

Lo posible se caracteriza por la velocidad imperativa del transporte, por la construcción del puente de hormigón que une y por la obsesión por acortar el tiempo. El modo subjuntivo ha sido atropellado por el tren bala; su cuerpo no ha muerto, sino que ha sido reensamblado y revivido en los laboratorios del *marketing*, conectado a nuevas redes y trajes. Ese traje porta una marca: la industria del modo imperativo —compra, consume, vive, sé libre, disfruta—. Finalmente, el modo imperativo parece incluso superar al que representa la realidad concreta. La élite y el dictador Johan Joh Fredersen entregan las directrices de lo que se debe hacer: ordenan y mandatan (Molina Siles, 2017). En el seno de las ciudades actuales, el modo imperativo se vuelve necesario porque estructura, otorga cobijo y conduce al supuesto confort. Se trata de una paradoja de la que resulta difícil sustraerse.

La máquina contrasta y se opone al imaginario bucólico-pastoril (Almería, 2010) que inspiró el *locus amoenus* de antaño, cuando el héroe se regocijaba en campos idílicos. Sin embargo, ese lugar queda encapsulado para el disfrute de la élite, tal como ocurre en *Metrópolis* en la escena del jardín donde se conocen Freder y María. Los pasajes bucólicos que atravesaron determinados periodos de la historia, las artes y la literatura hoy se reconstruyen mediante la Inteligencia Artificial convertida en una representación de paisajes idílicos desplegados en escaparates y pantallas omnipresentes.

Se sustituye el pasto natural por el pasto artificial —material e inmaterial—; se reemplaza el árbol que crece libre en campos cada vez más devastados por el papel y la celulosa hecha pantalla. Las ovejas y vacas pastoriles se transforman en carne ultraprocesada que, desde su deambular libre por tierras

bucólicas, pasan a estar encerradas y estresadas en las paredes euclidianas del rectángulo: establos industriales, transportes industriales, bandejas industriales, cadenas de carnicerías a gran escala, vitrinas de supermercados, refrigeradores domésticos y, finalmente, un plato que pierde progresivamente su forma ovoide.

Todo indica que el círculo de la torre de Lang se convirtió en una mutación. Hoy predomina un lenguaje con base en el problema matemático de la cuadratura del círculo. El imaginario de la ciudad como máquina se sirve de la verticalidad y del diseño de diversas formas que están conectadas a un centro de control que borró la imagen idílica que se propuso en un principio.

Conclusiones: La ficción se hace a sí misma realidad

La Teoría-Ficción ofrece un marco analítico pertinente para problematizar las nociones convencionales de realidad en el contexto contemporáneo. Desde esta perspectiva, la ficción no se concibe como un ámbito separado o meramente representacional, sino como una práctica humana anclada en la lectura de códigos, signos y estímulos provenientes de la vida cotidiana y de los procesos históricos, políticos y sociales que estructuran la experiencia urbana.

En este sentido, *Metrópolis* constituye un caso paradigmático para analizar los procesos de producción de imaginarios urbanos. La película no solo configura un mundo posible, sino que articula una serie de rasgos asociados a la ciudad moderna —como la verticalidad, la conectividad, la centralidad de la máquina y la racionalización del tiempo— que se nutren de ciudades históricamente existentes y, al mismo tiempo, proyectan un modelo urbano hacia el futuro. Estos imaginarios no emergen como una ficción autónoma, sino como simulaciones construidas a partir de referentes reales, lo que permite comprenderlas bajo la noción de hiperrealidad.

La ciudad representada en *Metrópolis* puede ser leída como una réplica anticipatoria que desdibuja las fronteras entre ficción y realidad. Concebida a partir de observaciones realizadas en Nueva York, la película simula un futuro urbano que posteriormente ha encontrado expresiones materiales en ciudades como Hong Kong, Shanghai o Chongqing, así como en diversos contextos urbanos globales. La reiteración de estos rasgos sugiere que la ficción cinematográfica operó como un dispositivo de anticipación y normalización de determinadas formas de organización espacial y social.

La centralidad de la máquina en *Metrópolis* resulta clave para comprender esta dinámica. Desde la Teoría-Ficción, esta relación se inscribe en lo que se denomina cultura cibernética, entendida como una red de interacciones entre tecnología, sujetos y espacio-tiempo urbano. La estética de la ciudad como máquina no solo expresa una forma de organización material, sino también una racionalidad que privilegia la eficiencia, el control y la subordinación de la naturaleza al desarrollo urbano.

La hiperrealidad que emerge de *Metrópolis* articula, además, una compleja superposición temporal y espacial. Símbolos del pasado, como la Torre de Babel o la catedral gótica, conviven con un presente marcado por profundas desigualdades sociales y una arquitectura monumental, y con un futuro

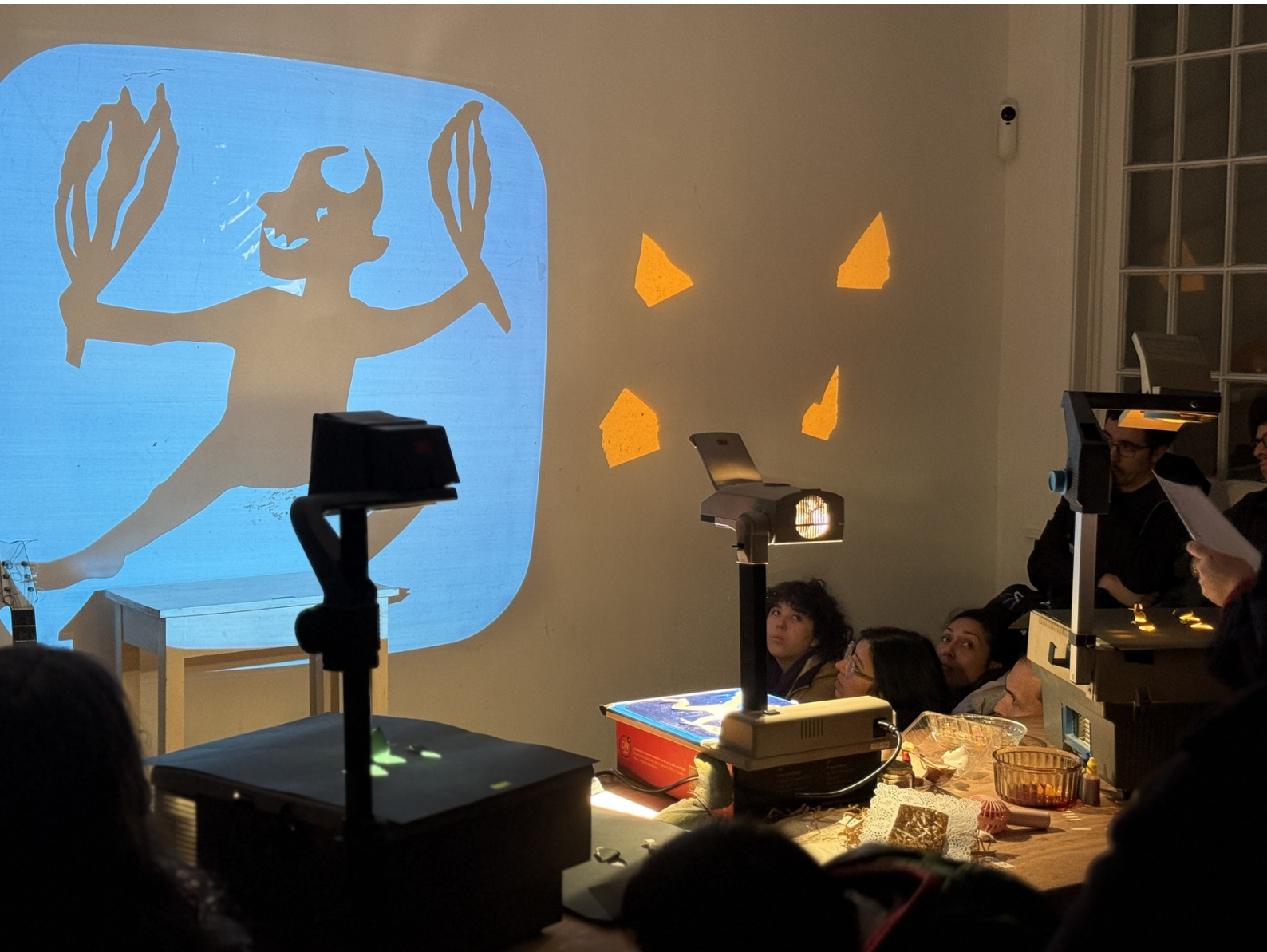
proyectado como continuidad exacerbada de estas lógicas. El espacio urbano aparece así como una red transformada por el sistema dominante, en la que la naturaleza se integra de manera cristalizada y funcional al orden urbano.

En suma, *Metrópolis* evidencia la necesidad de revisar críticamente aquellas obras tradicionalmente clasificadas como ficción, reconociendo su potencial para producir sentido y modelar imaginarios urbanos con efectos duraderos. La Teoría-Ficción, junto con conceptos como la hiperstición, permite comprender cómo ciertas narrativas ficcionales no solo representan la realidad, sino que contribuyen activamente a su configuración. En este marco, la película puede ser entendida como una ficción que, en buena medida, logró hacerse a sí misma realidad.

Referencias

- Almería, L. B. (2010). Una aproximación a la novela pastoril hispana. En J. M. Ferri Coll & J. C. Rovira Soler (Eds.), *Parnaso de dos mundos: De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, 331-350. Universidad de Alicante.
- Barreto, R. (2006). El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio-económico. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 8, 15-18.
- Baudrillard, J. (1982). *A l'ombre des majorités silencieuses*. Denoël/Gonthier.
- Beñarán, J. Z. (2021). Hacia un diálogo entre ciudad y naturaleza. Una revisión histórica para fundamentar un futuro ambiental menos incierto= Towards a dialogue between city and nature. A historical review to build a better environmental future. *Cuadernos de investigación urbanística*, (137), 1-58. <https://doi.org/10.20868/ciur.2021.137.4724>
- Brennan, A. (1988). *Thinking about nature: an investigation of nature, value and ecology*. Routledge.
- Castaño Perea, E., & Muñoz, M. (2022). *Amerika y Metropolis*: Erich Mendelsohn y Fritz Lang. La visión expresionista de la ciudad moderna. *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 21, 129-149.
- Chávez, C. M. G. (2006). *Metrópolis*: La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, (4), 41-52.
- Consejo de Edificios Altos y Hábitat Urbano. (2025). *Manual de datos de CTBUH: El estado de la construcción de edificios altos*. Recuperado de: <https://storymaps.arcgis.com/stories/3599c86bbd6f4ba8bd9bfbbe2dbb29eo>
- Cybernetic Culture Research Unit (CCRU). (2020). *Escritos 1997-2003*. Materia Oscura.
- De los Ríos, B. M. G. (2020). Ciudades inteligentes, más que tecnología. *Cultura económica*, 38(100), 39-65.
- Dorantes, E. E., & Martínez, F. A. A. (2022). El límite y el borde en la ciudad contemporánea. En A. de la Garza & R. Porras (Eds.), *La interdisciplina en el estudio de la forma urbana*, 27-44. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Farías, F. J. F. (2023). Un enfoque cognitivo de los imaginarios urbanos. *Imagonautas*, 12(17), 116-130.
- Fernández Güell, J. M. (2015). Ciudades inteligentes: la mitificación de las nuevas tecnologías como respuesta a los retos de las ciudades contemporáneas. *Economía industrial*, (395), 17-28.
- Fisher, M. (2020). Sobre el significado de las ciencias económicas. *Caja Negra Editora*. Recuperado de: <https://cajanegraeditora.com.ar/sobre-el-significado-de-las-ciencia-ficciones-economicas-por-mar-k-fisher/>
- Fisher, M. (2022). *Constructos Flatline: Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Caja Negra.
- Gallego Díez, A. (2015). Cinematografía incluida en el patrimonio audiovisual de la humanidad por la UNESCO (II): *Metrópolis*. *El Documentalista Audiovisual*. Recuperado de: <https://eldocumentalistaaudiovisual.com/2015/09/11/cinematografia-incluida-en-el-patrimonio-audiovisual-de-la-humanidad-por-la-unesco-ii-metropolis/>
- García Canclini, N. (1997). *Imaginarios urbanos*. EUEBA.
- González, M. J. (2018). *Relación entre el cine y la sociedad en la República de Weimar: Cultura y política en la Alemania de entreguerras* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Eure (Santiago)*, 33(99), 17-30. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612007000200003>
- Jiménez, J. M., & Ramírez, S. Q. (2020). Comprensión de las ciudades contemporáneas como estructuras organizacionales. Aporte a la categoría de ciudades inteligentes. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 13, 1-9. <https://doi.org/10.11144/javeriana.cvu13.ccce>
- Lang, F. (Director). (1927). *Metrópolis* [Película]. Universum Film AG.

- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers. Revista de Sociologia*, 3, 219-229. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v3no.880>
- Lindón, A. (2007). Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? *Eure*, 33(99), 89-99.
- Lindón, A. (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. *Eure(Santiago)*, 33(99), 7-16.
- Macías, D. E. (2025). Cinematografía, ciudad, espacio y tiempo: El cine como documento de la memoria urbana. *Entropía: Revista de Difusión de Diseño, Arquitectura, Comunicación y Mercadotecnia*, (3), 45-58.
- Molina Siles, P. J. (2017). Dibujando *Metrópolis*: El sueño arquitectónico de Fritz Lang. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22(29), 190-199. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.5229>
- Nasif, M. (2013). *Locus amoenus et locus horribilis*: Topografía mágica en la literatura caballeresca española. *Letras*, (67-68), 143-153.
- Organización de las Naciones Unidas. (2018). *Se proyecta que el 68% de la población mundial vivirá en zonas urbanas en 2050, según la ONU*. Recuperado de: https://www-un-org.translate.google.uk/desa/68-world-population-projected-live-urban-areas-2050-says-un?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc
- Perdomo, M. D. R. A. (2023). «¿Y qué lugar tan esquivo es éste que en él no ay sino cuita y afán?». Poética del *locus horridus* en los libros de caballerías españoles. *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, (26), 105-124. <https://doi.org/10.7203/tirant.26.27868>
- Pierre, P. U., & Barranque, P. U. (2025). De lo “virtual” a la “hiperrealidad”, una lectura de “Pantalla total” de Jean Baudrillard. *Revista de Filosofia UCSC*, 24(1), 110-126.
- Plant, S. (1998). *Ceros + unos: Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Destino.
- Rodríguez Morales, S., Sebastián, L., & Javier, F. (2021). La dirección de arte en el cine del expresionismo alemán; El gabinete del Doctor Caligari, *Metrópolis* y su posterior influencia en *Blade Runner*. *Repositorio Institucional de Documentos*. Recuperado de: <https://zaguan.unizar.es/record/108159>
- Rózga Luter, R. E., & Hernández Mar, R. (2019). *El Concepto de Ciudad Inteligente y Condiciones para su implementación en las ciudades latinoamericanas más importantes*. Recuperado de: <https://ru.iiec.unam.mx/4652/>
- Russo, M. G., & Elsaesser, T. (2018). Cine expresionista—Estilo y diseño en la historia del cine. *Imagofagia*, (18), 366-400.
- Silva, A. (2022). Imaginarios urbanos: Pautas metodológicas para hacer una ciudad imaginada. En F. A. Aliaga Sáez (Ed.), *Investigación sensible: Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales*, 39-56. Ediciones USTA. <https://doi.org/10.15332/li.lib.2022.00305>
- Sylvester, D. (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Debolsillo.
- Torre, C. F. (2021). Desarrollos urbanos para futuros distópicos: de *Metrópolis* a *Cyberpunk 2077*. *Liño*, 27(27), 125-138. <https://doi.org/10.17811/li.27.2021.125-138>



Llamarse Juan por un día

La figura del sujeto migrante en dos películas del cine chileno actual. Reflexiones en torno a su construcción estética y política.

The figure of the migrant subject in two films of current Chilean cinema. Reflections on its aesthetic and political constructions.

Matías Corradi

Instituto Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino",
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
matias_corradi@yahoo.com

RESUMEN

El siguiente trabajo indaga acerca de los mecanismos de figuración del sujeto migrante en dos películas contemporáneas de Chile. Para ello se analizan de manera cualitativa estos casos de ficción que, desde procedimientos y estrategias de representación diferentes, abordan la problemática migratoria en la región. El enfoque propuesto recurre a campos disciplinares diversos —teoría, historia y antropología del arte, estudios de cine y estudios migratorios— con el objetivo de dar cuenta de aspectos que hacen a la configuración audiovisual y sus usos políticos y estéticos. Para ello, se examina la construcción narrativa y el trasfondo social que sustenta los relatos.

Palabras clave: Contemporáneo, Cine, Chile, Migración, Otredad.

ABSTRACT

The following article explores the mechanisms by which the migrant subject is represented in two contemporary Chilean films. These fictional cases are qualitatively analyzed, which, using different representational procedures and strategies, address the migration issue in the region. The analysis draws on various disciplinary fields and analytic methods. On this basis, it considers the elements that are mobilized in the formal configuration of the migrant subject, as well as the use of its representation politically and esthetically. Finally, the paper reflects on the narrative construction and the social context that sustain the stories.

Keywords: Contemporary, Cinema, Chile, Migration, Otherness.

Introducción

El dispositivo cinematográfico posee la capacidad de captar el entorno circundante por medio del registro —analógico o, más recientemente, digital— de sus signos. En ese sentido, ya desde las primeras teorizaciones que se hicieron al respecto se problematizó la especificidad del medio y su estatuto artístico siendo la cuestión del realismo (por las cualidades miméticas inherentes al dispositivo) uno de sus ejes de discusión centrales (Stam, 2000).

Partiendo de esta referencia en este trabajo me interesa desarrollar una indagación sobre los mecanismos de figuración del sujeto migrante en el cine chileno actual. Para ello elijo dos películas de ficción que por diferentes vías de representación de la temática permiten pensar y debatir en torno a los usos estéticos y políticos que plantean las respectivas imágenes filmicas. Una de ellas es *Perro bomba* (Juan Cáceres, 2019), la otra, *Lejos de casa* (Abner Ramírez, 2020).

En primer lugar, expondré algunas nociones del campo de la teoría, historia y antropología del arte que resultan pertinentes para articular luego con el análisis hecho de los ejes temáticos, las estrategias narrativas, las características que reviste la puesta en escena y la construcción formal de cada caso. En este orden teórico-metodológico interdisciplinar, acudiré complementariamente a instrumentos de análisis de estudios sobre cine y, en menor medida —aunque fundamental para dar cuenta del contexto social de referencia que habilita dichos relatos—, datos cuantitativos provenientes de estudios migratorios.

Resulta de interés señalar que en ambos casos se trata de producciones audiovisuales autogestionadas por el propio equipo de trabajo de manera colaborativa. Es decir, que su radio de acción se sitúa por fuera de las posibilidades materiales que brinda la industria del espectáculo, tanto en lo que refiere a los recursos económicos para llevar adelante la producción, como en cuanto al alcance de su distribución y exhibición. En este marco, cabe añadir que estos son los primeros largometrajes que llevan adelante sus realizadores (habiendo previamente incursionado en esta disciplina artística con la filmación de cortometrajes), los cuales, como veremos, asumen el compromiso social de sensibilizar al espectador ante un drama global vigente y en alza en el mundo contemporáneo.

Se sostiene como hipótesis vertebradora que la apropiación artística de situaciones sociales agudas, de las que estas obras son claros exponentes, puede favorecer al desenmascaramiento de ciertos prejuicios anclados en el sentido común y, por tanto, contrubuir a una resignificación del lazo social con el foráneo, el Otro.

Aportes teóricos en torno de la imagen y el arte

Comencemos con una serie de preguntas a modo de hilo conductor ¿Cómo definir el sentido que puede guardar para alguien una imagen artística? ¿Se trata, acaso, de un fenómeno que puede ser abordado meramente acudiendo a las categorías del pensamiento racional? ¿Resulta posible describir por medio de palabras el efecto estético y el correlato emocional que producen ciertas obras? Arriesgo que quizá no sea posible dar cuenta cabalmente de ello si sólo analizamos el objeto a través de discursos, aunque estos se encuentren dentro de un marco epistemológico fundamentado. Sin embargo, tampoco creo que sea posible prescindir de los enunciados lingüísticos para acercarse al magma de sentido que, eventualmente, puede provocar una obra en el receptor. Dicho de otro modo, las palabras son co-constitutivas de ese sentido que le conferimos a la recepción de una pieza artística y ello porque esta no se inscribe en el vacío, sino que forma parte de un determinado tiempo y contexto social, cultural, económico y político, con el cual en cierta manera —sin dudas peculiar— dialoga.

El historiador del arte Pierre Francastel (1970) da cuenta de ello empleando un método sociológico que le permite indagar en la especificidad del lenguaje artístico. Según su perspectiva, la producción social del arte se encuentra en estrecha relación con su ambiente político, religioso y científico pero, al mismo tiempo, advierte que el arte no es el reflejo del universo físico exterior sino que su creación remite a las estructuras de lo imaginario en comunicación con el entorno circundante (pp.111-113). De manera que el signo artístico se encuentra dotado de una naturaleza en la que convergen un aspecto material —el soporte fijo que el autor denomina “objeto figurativo”— y una imagen —que pertenece al “dominio móvil del espíritu”— que se distingue, a su vez, de la del signo verbal (p.129). Una obra de arte es, pues, un objeto de civilización y en tanto tal incide sobre la configuración perceptiva que tenemos del mundo en la medida en que se constituye como una forma específica e irreductible para pensarlo. Es lo que el autor llama *imagen-conexión* para explicar la manera en que la obra, al narrar el mundo, instituye una reflexión sobre el hecho histórico sin por ello tener que ser su reflejo.

Por su parte, Rudolf Arnheim (1985), desde un enfoque próximo a la psicología del arte, describe la percepción visual como parte de los procesos cognoscitivos del ser humano y la imagen como una mediación fundamental para conocer el mundo. En esta dirección, podemos estimar la valoración que el autor otorga a la obra de arte como portadora de elementos que en su configuración sensible —a partir de los principios asociados a la teoría de la Gestalt— tornan posible la participación activa del pensamiento. Lejos se encuentra éste de desconfiar de las potencialidades perceptivas del ser humano a la hora de comprender su ámbito de referencia empírico, a diferencia de una genealogía intelectual que se remonta en el mundo occidental a la antigüedad clásica.

1 Según declaran los realizadores en diversas entrevistas, los recursos económicos con que contaron para la producción de estas películas fueron escasos, dado su carácter de cine independiente. En el caso de *Perro bomba* (cuyo nombre proviene de una expresión carcelaria), si bien recibió apoyo de la Universidad de Chile gracias a un concurso ganado, la mayor parte fue autofinanciada. Asimismo, su circulación se circunscribe mayormente al circuito de festivales internacionales. En cuanto a *Lejos de casa*, parte del presupuesto fue producto de la colaboración hecha por colegas y seguidores del proyecto a través de las redes sociales. En cuanto a su exhibición, no obstante, logró integrar el catálogo de la plataforma Amazon Prime Video.

2 Juan Cáceres dirigió *Desiderio* (2016) y *La duda* (2017). Abner Ramírez ensayó una versión corta de *Lejos de casa* que lo entusiasmó a seguir en el desarrollo de la misma idea hasta convertirla en un proyecto de mayor alcance.

3 Resulta importante aclarar que no es el objetivo de este artículo realizar un estudio de recepción. Por lo tanto, dicho supuesto se sostiene a partir de la elucidación pormenorizada de las intenciones que las matrices textuales de las películas expresan.

Siguiendo esta línea, resulta interesante observar la distinción que hace de las funciones que cumplen las imágenes según se las analice como signo, representación o símbolo. Sin ahondar en una explicación detallada acerca de cada una me interesa traer a colación que la variabilidad posible entre ellas se corresponde con los niveles de abstracción en su relación con el referente. En esta línea, el autor define las imágenes como representaciones “cuando cumplen con su función mediante la captación y evidenciación de alguna cualidad pertinente —forma, color, movimiento— de los objetos o actividades que describen” (p.135). Algo que es posible vincular con la aparición más común de la imagen en el medio cinematográfico puesto que se trata de un signo de carácter analógico que establece una contigüidad indicial con su referente material. Empero, aclara que esto no supone una mera réplica o copia fiel: “Una representación es un enunciado sobre las cualidades visuales y un tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción” (p.135).

Ahora bien, expandiendo un poco más el horizonte especulativo de los interrogantes anteriores me pregunto acerca de la capacidad que tienen las imágenes artísticas de producir un efecto en el receptor que suponga algún tipo de trastocamiento subjetivo. Más precisamente, ¿Qué es lo que hace que a veces el contacto con el arte —plástico, audiovisual, literario, musical, entre otros— desencadene en el espectador una cierta conmoción interna? Me refiero no solo al suceso emocional que puede advenir como consecuencia de dicho contacto, sino más bien al complejo juego de fuerzas que se pone en funcionamiento al involucrarse uno en el escudriñamiento de la obra que tenemos enfrente. En este sentido, quisiera hacer mención de dos autores que han elaborado una compleja red conceptual que provee herramientas de análisis apropiadas para pensar el tema.

Por un lado, Freedberg (1992), en su celebrado libro *El poder de las imágenes*, plantea ya en las primeras líneas de la introducción su inquietud por “las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia” (p.11). A partir de un enfoque interdisciplinar, que conjuga entre otros los campos de la historia del arte, la antropología, la filosofía y la sociología, el autor indaga en los efectos de sentido que diversos materiales de la cultura visual han provocado en los espectadores (no sólo quienes frecuentan los territorios del arte académico sino también los públicos populares en general). En este contexto, uno de los núcleos centrales de su argumentación gira en torno a la “eficacia” de las imágenes. A caballo entre la empatía y los temores que estas despiertan en la sociedad (p.19) el autor se declara afín a la idea según la cual “en la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente” (p.43).

Por otro lado, Gell (2016) pone en discusión algunos supuestos alrededor de la teoría antropológica del arte para construir una propuesta epistemológica, dentro de ese campo disciplinar, que le atribuye a la categoría de “agencia” una primacía fundamental. El “agente” es, según su definición, “quien hace que los sucesos ocurran en su entorno” (p.48).

Si pensamos que las obras de arte, en tanto objetos que surgen en entornos específicos (p.49), forman parte del tejido de la vida social, resulta interesante pensar en los procesos que habilitan que una imagen se constituya en un ente con agencia social. Es decir, con una interioridad o conciencia que las constituye en entidades vivas alrededor de las cuales se

forman relaciones sociales. Con esta mirada, el autor indaga en las funciones de la imagen y las posibles derivas a las que estas pueden conducir en la transformación del mundo circundante, en la medida en que pueden propiciar abducciones.⁴ En ese sentido, desarrolla una observación metódica alrededor de la trama —o *nexus* siguiendo su terminología— que se establece entre los agentes y los pacientes sociales (p.54). A partir de ello, afirma que las relaciones que se despliegan entre los mismos pueden ser de cuatro tipos, en tanto: “índices”, “artistas”, “destinatarios” y “prototipos”. Los primeros, como entidades inscriptas en redes de relación que los significan y que favorecen la abducción. Los segundos, como los creadores a quienes se atribuye la responsabilidad de la existencia y características del índice. Los terceros, como los que manifiestan agencia a través del encuentro con el índice. Y los últimos, como las entidades que el índice representa por semejanza visual (p.59).

Volveremos más adelante sobre los postulados teóricos de estos autores luego de analizar, en el apartado siguiente, el aspecto temático, narrativo y espectacular de las películas seleccionadas.

Mecanismos de figuración del sujeto migrante en el cine del Cono Sur

Antes de dar comienzo al estudio de los casos daré una breve caracterización histórica que sirva de panorama general para enmarcar con mayor nitidez el fenómeno particular al que me estoy refiriendo: la figura del migrante en el cine.

Los procesos políticos y sociales que tuvieron lugar en las últimas décadas en la región sudamericana, donde al retorno de las democracias, luego de sangrientas dictaduras militares, le siguieron crisis económicas, institucionales y sociales agudas —con variaciones según cada país—, se encuentran estrechamente atravesados por el contexto de globalización neoliberal que cobra impulso en los años noventa, en un escenario de hegemonía mundial del sistema capitalista direccionado principalmente —hoy en declive— por la potencia imperial estadounidense (Fair, 2008).

Según esta división instaurada de fronteras geopolíticas y económicas, el continente Latinoamericano tiene un papel destacado como proveedor de materias primas: fósiles, minerales, animales y vegetales. Es hacia allí, entonces, donde pareciera debe orientar sus esfuerzos para integrarse a las cadenas de valor del mercado internacional y no a la transformación de su matriz productiva en aras de fortalecer su autonomía. En sintonía con esto, también sus fuerzas laborales debieran flexibilizarse para hacerlas más “atractivas” a los posibles inversores transnacionales o locales. Se estima que gracias a ello la región entraría en una fase de modernización que supondría la superación de su condición de atraso.

Más allá de ciertos períodos de estabilidad y redistribución, como fueron los del llamado ciclo progresista entrado el siglo XXI —aunque con tasas de pobreza que, como en el caso argentino, no lograron bajar del 25% afectando a millones de ciudadanos—, lo cierto es que el conjunto de los países latinoamericanos continúan hoy día en una situación crítica. Sin embargo, si nos atenemos a la emergencia de la crisis de globalización (Giddens, 2000), que ya lleva más de dos

⁴ Se trata, según Gell, de una operación cognitiva en el contexto de una “situación artística” (2016, 44).

décadas, y que radicalizó la crisis financiera del 2008, los parámetros que indican las condiciones objetivas en las que viven las sociedades de la región han empeorado notablemente: a la concentración de la riqueza le siguen como contracara los bolsones de pobreza y la pauperización social; a la exclusión del mercado laboral el déficit alimentario; a las aspiraciones de movilidad social ascendente la frustración colectiva por la dificultad que ello implica. Esto, añadamos, en un marco caracterizado por la inestabilidad política (producto de la disputa agguerrida por el poder entre las diferentes fracciones de la clase dominante), la emergencia de figuras que enarbolan un discurso “ultra” (liberal, negacionista, xenófobo y conservador), la represión hacia la protesta social y la creciente injerencia de organismos multilaterales de crédito como el FMI o el Banco Mundial que, a la par que imponen sobre los gobiernos medidas de ajuste del gasto público, merman la soberanía de las naciones.

En síntesis, lo que se desprende de este cuadro de situación es que nada de lo que ocurre en el plano local está desvinculado de un complejo y contradictorio modo de producción que todavía, a pesar de los signos de crisis que presenta, opera a escala planetaria. Por lo tanto, y hacia allí queremos ir, fenómenos como los desplazamientos de población, las crisis climáticas o más recientemente sanitarias y otras eventualidades significativas que afectan la vida social se encuentran profundamente entrelazadas a este funcionamiento sistémico.



Figura 1: afiche Perro bomba, Juan Cáceres / Figura 2: afiche Lejos de casa, Abner Ramírez

El primer caso que voy a abordar es el de la película *Perro bomba* (Juan Cáceres, 2019). Su tema excluyente es la inmigración haitiana en el Chile actual, las dificultades que tiene que sortear la diáspora para lograr su inserción en el nuevo contexto socio-económico y, en ese sentido, la confrontación con posiciones ideológicas xenófobas, tanto por parte de los ciudadanos como de las instituciones de gobierno que atentan, en los hechos, contra los derechos de las personas migrantes.

Su línea argumental se desarrolla alrededor de la experiencia de Steevens (Steevens Benjamin) como sujeto migrante. Se trata de un personaje afrodescendiente que dejó su país de origen en busca de una vida más digna en el país andino pero que no está dispuesto a dejarse avasallar por los otros. De esta manera los primeros minutos de metraje exhiben las

actividades que despliega el protagonista en su entorno diario: los momentos de ocio nocturno con amigos, las conversaciones de sobremesa en la casa que comparte con otros compatriotas y el trabajo junto con otros inmigrantes de diversas nacionalidades en la obra en construcción.

El nudo dramático tiene lugar con el arribo de Junior, un amigo de la infancia que migra por las mismas razones que él y que viene a asentarse con sus padres, quienes previamente ya se habían instalado en el país. En efecto, la madre le pide a Steevens que hable con su jefe para conseguirle un empleo, cosa que él hace y Junior comienza a trabajar. Durante la primera jornada, el jefe (Alfredo Castro) se acerca en el descanso del almuerzo para conocer al nuevo operario y realiza una serie de comentarios racistas en relación a las diferencias de pigmentación de la piel entre ellos que, como es de suponer, enoja a los comensales, aunque de momento no traban un conflicto abierto en respuesta. Luego, a la siguiente semana, al retomar las tareas laborales y en medio de un juego de burla de los compañeros hacia Junior, el jefe aparece otra vez. Al tiempo que los separa, se muestra indignado ofreciendo un discurso ostensiblemente discriminatorio hacia los migrantes: “bolivianos, ecuatorianos, peruanos y ahora haitianos, negros que no hablan español, adónde vamos a parar, este país se va a la mierda huevón, todo patas para arriba, estos negros están llenos de sida, de tuberculosis...” (00:33:28 – 00:34:13) a lo que Steevens responde, sin miramientos, propinándole una trompada en la cara.

A partir de ese acto, la narración da un giro y pasa a seguir el derrotero cuesta abajo del protagonista: es expulsado de su comunidad, sufre el escarnio público en los medios de comunicación, las autoridades gubernamentales inician un litigio para deportarlo, se acerca a una ONG para obtener ayuda, pero la abogada que lo asiste lo usa para complacer una fantasía sexual, consigue trabajos sumamente precarios y tiene dificultades para poder alojarse. Tras ese periplo errático encuentra un espacio donde resguardarse, una casa ocupada por otras personas que, al igual que él, atraviesan una situación de vulnerabilidad.

Vale decir, siguiendo a Bordwell & Thompson (1995), que el dispositivo narrativo al igual que en muchas películas de ficción se moviliza primordialmente a partir del encadenamiento de relaciones causales (pp.68-70). Si en un principio parece que la figura de Steevens posee cierta estabilidad mínima —techo, comida y amparo dentro su núcleo de pertenencia— rápidamente ese cuadro de situación se descompone y observamos las consecuencias ruinosas que tiene sobre su trayectoria migrante haber respondido agresivamente a la incitación violenta de su jefe. Se podría agregar que la respuesta a la transgresión acometida por el protagonista se ve acrecentada por el hecho de ser migrante (con rasgos que acentúan la suspicacia instalada en el sentido común en torno a su Otridad: su fenotipo es negro y su lengua madre no es el español sino el *créole*) y porque aquel que la recibió es un blanco, masculino, nativo y propietario. En este contexto, de variables de fuerza dispares, cabe apuntar que la retórica estigmatizante del jefe se hace eco de los prejuicios que circulan a nivel social, habilitados por los factores de poder. En *Análisis del discurso crítico* (1999), el lingüista Teun Van Dijk señala que el uso del lenguaje es histórico y posee dimensiones emocionales, cognitivas, políticas y culturales. Los discursos manifiestan relaciones de poder y hacen un

5 “La migración se ha convertido en parte de la cultura haitiana. [...] Se estima que un aproximado de dos millones de haitianos se encuentran en el extranjero, cerca del 20% de la población total del país” (Pedemonte & Koechlin, 2017, pp.67-68).

trabajo ideológico que deviene en una forma de acción social (pp.24-25). Destaca el rol persuasivo de los medios de comunicación, como garantes de los intereses de la clase dominante, en el control del texto y el contexto a través del discurso afirmando que:

Una vez que somos capaces de influenciar las creencias sociales de un grupo, podemos controlar indirectamente las acciones de sus miembros. Este es el núcleo de la reproducción de poder y la base de la definición de hegemonía (p.31).

De allí que algunos ideologemas contruidos en relación con los sujetos migrantes sean negativos, ya sea porque “vienen a quitar la fuente de trabajo”, porque “vienen a delinquir” o porque se duda de sus costumbres higiénicas y de aseo personal, entre otras. Es decir, se trata de un constructo que, además de estereotipado, resulta contradictorio puesto que, por un lado, el sistema se beneficia de obtener mano de obra pasible de aceptar condiciones laborales informales —en virtud de que los migrantes necesitan con urgencia trabajar y el mercado le cierra las puertas a puestos de mayor calificación— y por otro, reniega de ellos señalándolos como los chivos expiatorios de problemas que atañen a la macroestructura que rige ese mismo sistema. Al exponer con claridad esta contradicción, el filme desenmascara la hipocresía que subyace a esa lógica de pensamiento.

En cuanto a la puesta en escena,⁷ uno de sus rasgos interesantes es la escenificación que se hace de los espacios interiores y exteriores. En los primeros, la decoración varía de acuerdo a la realidad en la que Steveens se encuentra: una vivienda sencilla al comienzo, un alojamiento derruido y en mal estado cuando cambia su suerte, el parador nocturno que se encuentra hacinado y, sobre el final, la casa tomada que, tal como declaran sus habitantes, les da cobijo y los preserva de la intemperie. Los segundos revelan las formas ásperas de la calle desde la mirada de quienes itineran por estas durante largas horas en busca de alguna compensación económica que al final del día les permita cubrir su subsistencia. Como expone Genschow “Mediante la construcción espacial, la película revela la cara sucia, fea, pobre, y decadente del Chile actual que constituía el ejemplo del modelo económico neoliberal” (2020, p.89). En ese mismo sentido, el personaje sufre una transformación evidente que se expresa tanto en su aspecto físico cuando se corta las rastas —que definían su identidad— como en su situación psicológica y moral caracterizada por el paso de un sujeto alegre y esperanzado a alguien apesadumbrado y agotado por la vorágine incierta que le toca experimentar. Acorde con esto, la fotografía va adoptando tonalidades cada vez más frías a medida que el relato avanza y el diseño sonoro se asienta sobre la captura del ambiente. Hay que destacar que la música resulta un componente interesante que puede ser leído en distintos niveles. En concreto, interrumpe el devenir del relato y presenta números de baile o canto de diversos ritmos latinos que van configurando un mosaico de las diferentes identidades culturales de las

minorías sociales que habitan el país trasandino. En una interpretación de sus connotaciones semánticas se podría pensar que funcionan como una fuga liberadora de las condiciones de injusticia que padece el personaje principal y, por extensión, los sectores subalternos representados. En suma, todos los elementos que constituyen la puesta se cimentan en el verosímil realista sobre el que la narración asienta su convención en relación con el referente externo al que alude.

El tratamiento formal que recibe la película combina procedimientos asociados al cine documental, como el sesgo observacional del encuadre frontal y fijo en los momentos musicales, junto al registro móvil de la cámara que sigue de cerca las peripecias del protagonista e incluye su contexto incorporando múltiples personajes secundarios dentro del campo.

El segundo caso que voy a exponer es el de *Lejos de casa* (Abner Ramírez, 2020). Del mismo modo que el anterior, su tema medular es la inmigración en Chile, aunque esta vez, venezolana.

Su trama narrativa pivota alrededor de Samuel (Gabriel Buitrago), un hombre que ronda los treinta años, que llega por vía aérea a la capital chilena con la expectativa de mejores condiciones de vida. Tras un recibimiento frustrado —un amigo lo iba a alojar pero cuando lo contacta le pone una excusa— el protagonista va tejiendo una serie de contactos, sobre todo con compatriotas que lo ayudan y, gracias a su denodada fuerza de voluntad, va mejorando paulatinamente su posición dentro de la estructura social del país de destino. En este caso no hay un punto de inflexión que invierta abruptamente las condiciones de su supervivencia cotidiana sino un arco dramático extendido que va desde lo que se podría denominar un grado cero (un bolso y 400 dólares) a la conformación de un vínculo sexoafectivo duradero (una mujer con quien se casará y tendrá una hija, según se anuncia antes de los créditos de cierre), un departamento amueblado y un trabajo estable en una escuela como profesor de educación física (profesión para lo que se formó en su país de origen). Lo que la película resalta es la lucha interna del personaje para no claudicar frente a las adversidades durante el trayecto hacia el cumplimiento de sus objetivos. El punto cúlmine del recorrido se da cuando tras un accidente con la bicicleta que usa para repartir comida se encuentra postrado y tiene una conversación con dios que le infunde confianza y alienta a seguir para conseguir lo que desea (00:59:40 – 01:00:32).

El filme construye su artefacto narrativo empleando estrategias que remiten al cine americano del período clásico. En primer lugar, estamos frente a un héroe ejemplar —joven, creyente, buen hijo, limpio, sonriente y bien predispuesto— que enfrentará con entereza los obstáculos que encuentra en el camino. A la vez, lo que parece una cadena de acontecimientos fortuitos —la película pretende cierta transparencia en la mostración de la historia— es, en verdad, el uso de recursos

6 “Varios autores han determinado que aun siendo el nivel educacional de los migrantes superior al promedio nacional, una vez que llegan al país, no existe un sistema idóneo para convalidar sus títulos, hecho que los obliga a desempeñarse en labores de menor calificación” (Pedemonte & Koechlin, 2017, p.79).

7 Para el análisis de puesta en escena en los dos casos elegidos, me remito a algunos criterios que se ofrecen en el Capítulo 5 de *El arte cinematográfico* (Bordwell & Thompson, 1995).

8 Se trata de un recurso que podemos remontar a la tradición del cine social de posguerra, en tanto los personajes son encarnados por actores no profesionales y el rodaje tiene lugar mayormente al aire libre. Su vertiente contemporánea más reconocible es el cine social de Pierre y Luc Dardenne.

9 La situación social y económica en el país caribeño se deterioró a partir del 2012 tras el fallecimiento del ex presidente Hugo Chávez. Con su sucesor, Nicolás Maduro, el país derivó en una hiperinflación, con grave escasez de alimentos y medicina, a lo que se sumó el rápido aumento de la violencia y el crimen organizado. Según datos de ACNUR, desde 2015 se estima que emigraron hacia diferentes destinos más de 8 millones de venezolanos (Acosta et. al., 2019, pp.4-5).

que movilizan la trama en la dirección prevista por el guion (Bordwell & Thompson, 1995, p.73) y subrayado por el recurso en *off* de la voz protagonista. Para ejemplificar, el compatriota (el mismo director del filme) con el que “casualmente” se cruza en la calle en reiteradas oportunidades, en una metrópoli por la que circulan diariamente millones de personas, cumple una función clave, a modo de *deus ex-machina*: primero le recomienda un refugio gratuito exclusivo para venezolanos —que supone una mejoría considerable respecto de su situación previa— y, más adelante, le consigue una entrevista de trabajo en la escuela en la que trabaja su pareja. De un modo similar sucede con los compañeros de cuarto del refugio, quienes le terminan regalando una bicicleta que le servirá para trabajar, mudarse a un espacio privado y enviar una remesa a su familia en Venezuela. Algo difícil de creer en un contexto económico adverso para los trabajadores de plataformas digitales.

Con esto quiero decir que si bien resulta acertado representar el sostén que brindan las redes de contención de la diáspora en el país de destino —y acá resulta evidente el contraste entre lo que sucede a Steevens y a Samuel— el modo de enlazar los sucesos en la diégesis es el resultado de una operación constructiva que pretende invisibilizarse para persuadir al espectador en que la consecución de las metas que alcanza el protagonista son el resultado de su ahínco personal. Algo no exento, claro está, de reminiscencias ideológicas. En este sentido, aquí no se realiza una crítica más o menos explícita de las condiciones estructurales de explotación y/o discriminación por la que pasan muchos de los inmigrantes latinoamericanos en Chile donde impera el modelo neoliberal. Es decir, si bien hay que concederle al filme que retrata lo extenuante que devienen las jornadas laborales para el protagonista y los variopintos trabajos precarios por los que pasa, no se enfatiza en que ello es así porque al ser Samuel un foráneo, se lo trata como un ciudadano de segunda —a pesar de haber obtenido la residencia legal— y, por ello, el mercado de trabajo local le asigna tareas que los nativos de sectores acomodados no están dispuestos a hacer. El filme rehúye exponer a su protagonista ante ese estigma, por eso omite el conflicto con el afuera y construye una linealidad narrativa en ascenso que se justifica en función del mérito individual. Su figura, abnegada, no discute el orden social ni tampoco lo vemos rebelarse, o al menos enojarse, ante las injusticias que el sistema le depara.

En la dirección de reforzar estos presupuestos sobre los que trabaja la película es que se desarrolla la puesta en escena. Todos los elementos estéticos convergen en la aspiración que conduce al protagonista: desde la secuencia inicial en la plaza central que nos muestra la belleza arquitectónica del palacio de gobierno y sus alrededores —donde el protagonista se saca unas *selfies*—, hasta el hotel elegante donde pasa su primera noche con paredes de mármol, las calles del barrio residencial en que trabaja como repartidor o la avenida arbolada donde vende golosinas. Asimismo, su vestuario se corresponde con el de los sectores medios que pueden comprar ropa de primera marca (*Tommy Hilfiger, Nike*, etc.). Las relaciones humanas son, en su mayoría, cálidas y carentes de conflicto interpersonal y su eventual pareja es presentada como modelo de belleza hegemónica. Por su parte, la fotografía presenta una imagen diáfana y pulida que transmite la idea de un entorno agradable. La banda sonora se preocupa por borrar las huellas que ensucian el ambiente callejero con el uso predominante de

la música incidental. Resumiendo, aquí también la puesta busca encuadrarse dentro de la convención realista, pero la forma global que asume intenta manipular al espectador, creando sistemas estilizados que, si se quiere ser estricto, toman distancia de su referente histórico y social inmediato.

Finalmente, algunos de los procedimientos formales que se utilizan a lo largo del film son, entre otros, el uso de planos generales sobre la ciudad de Santiago de Chile; de planos secuencia que siguen al protagonista en sus búsquedas laborales y primeros planos que capturan el desasosiego de su rostro; también el *ralentí*, cuando aparece en escena quien será su pareja o el montaje continuo como procedimiento estructurador del relato.

Usos estéticos y políticos de la imagen cinematográfica

Como puede desprenderse del análisis realizado, los mecanismos de figurar la imagen del sujeto migrante en el cine pueden ser heterogéneos y sus resultados dispares. No es la intención de este trabajo emitir un juicio valorativo respecto de las dos películas elegidas; el interés de convocarlas para indagar en sus formas constructivas tiene por finalidad pensar cuál podría ser su relevancia en tanto objetos culturales.

Lo primero a decir es que tanto *Perro bomba* como *Lejos de casa* se preocupan por honestidad por visibilizar una problemática que suscita discusión en la esfera pública y de la cual sacan provecho algunas voces con mayor alcance y difusión —políticas, mediáticas, etc.— para asentar una opinión que suele deslegitimar las causas por las que las personas deciden establecerse en otro territorio. En ese sentido, las dos asumen una posición que es política ya que representan el tema desde el punto de vista de quienes encarnan las trayectorias migratorias. Es decir, ponen a disposición de las audiencias, historias ficcionalizadas que habilitan la palabra generalmente escamoteada de quienes experimentan esas vivencias. Con ello contribuyen a cuestionar ciertos prejuicios instalados en torno al foráneo —como los aludidos más arriba en relación a los ideologemas que circulan en la opinión pública— y a regenerar los lazos sociales, puesto que difícilmente el espectador no se sensibilice en algún grado por el drama representado y al concluir el visionado no tenga un contexto más propicio para reflexionar, con otra mirada, acerca de la situación migratoria. Podría decirse que supone un gesto de resistencia frente a los discursos del poder que persiguen, para mejor control, la atomización de la sociedad.

De allí, insisto, su potencial político y, volviendo al desarrollo que hace Gell, su capacidad de generar agencia y promover cambios o, para ser más preciso, “abducciones”, en el espectador. Para este autor resulta fundamental entender la actividad artística como un hecho relacional. Esa premisa rige su propuesta teórica. En ese sentido, se puede argumentar que los casos vistos devienen ejemplos para articular con esta perspectiva epistémica en cuanto que el índice se presenta en la forma del material fílmico; sus realizadores son los artistas responsables de concederle una forma a dicha creación; sus destinatarios son todos aquellos espectadores que efectúen el visionado y el prototipo, los sucesos que podrían encauzarse

10 Hago alusión a la categoría sociopolítica del *self-made man* (“el hombre hecho a sí mismo” gracias a su fuerza emprendedora) mistificada por la industria cinematográfica estadounidense en numerosas producciones.

de una manera similar en la vida real, de los cuales estas obras adoptan su semejanza (audio)visual.

Por otra parte, retomando los conceptos centrales de Freedberg, resulta interesante pensar acerca de los efectos de sentido que se pueden derivar del corpus analizado para calibrar la posible “eficacia” en la relación que la obra entabla con el espectador. Como se ha dicho, ambas películas se apoyan sobre una estética realista, en tanto buscan la representación fidedigna; no obstante, los contrastes entre sus formas demuestran que la primera —*Perro Bomba*— pone el acento en el conflicto exterior entre las partes involucradas mientras que la segunda —*Lejos de casa*— llama la atención sobre el conflicto interior del protagonista eludiendo cuestionar el contexto. De modo que la primera resulta eficaz en tanto interpela el entramado social y político del relato, advirtiendo a la audiencia sobre las consecuencias inicuas que traen aparejadas las posiciones reaccionarias latentes a nivel social. Por su lado, la segunda demuestra su eficacia acentuando los conflictos internos por los que pasan los sujetos migrantes en su trayecto por mejorar su posición económica y de derechos civiles en el país de destino.

En cuanto a las funciones de la imagen a las que alude Arnheim, si bien el autor no habla en términos cinematográficos, corresponde analizarlas como “representaciones” ya que, como se ha señalado en el primer párrafo de este trabajo, la cámara captura los rasgos del ambiente y, por ende, establece una relación de orden analógico con este. Pero ello no impide hablar de un mayor o menor grado de abstracción de su enunciado. La selección y disposición que hace cada una de estas películas de su referente es desigual, así como también la estilización que alcanzan sus relatos —en un caso con un tono más crudo y en el otro, con matices que engalanan su apariencia—. Por lo tanto, es posible sostener con el autor que su parecido no implica que lo que observamos sea una réplica exacta de este.

Finalmente, y en línea con esto último, para Francastel “ningún espectador ve la totalidad de imagen alguna, pero también cada toma de conciencia añade al objeto figurativo y a la imagen un elemento de justificación” (p.135). De ahí que el visionado —uno o varios— que cada receptor haga de estos filmes afecte su campo perceptivo y modifique su apreciación. Asimismo, como se ha dicho, para este autor las estructuras de lo imaginario cumplen un papel preponderante en la configuración de la obra, por lo que cada artista le confiere a ésta un aspecto material distintivo que se encuentra aunado a la imagen que “ilustra los valores culturales” (p.130) arraigados a su dominio espiritual. Una aproximación a los marcos axiológicos que denotan las dos películas es lo que he intentado demostrar en el apartado anterior.

Conclusiones

Este trabajo propuso adentrarse en las complejidades inherentes a la cuestión de la creación artística, en este caso por medio del análisis de dos películas que tienen la particularidad de tematizar la figura del inmigrante en el cine del Cono Sur de los últimos años. Los objetivos trazados buscaban indagar en las formas singulares que adquieren estas representaciones examinando los procedimientos y recursos empleados en su construcción para, en esa perspectiva, preguntarse por sus usos estéticos y políticos. Las ideas principales de los diferentes teóricos del arte expuestas

en el primer apartado tuvieron la intención de servir de guía para allanar posteriormente el camino a esas posibles respuestas.

Algunas de las conclusiones que pueden extraerse de este ejercicio son, en primer término que, aunque el dispositivo cinematográfico posea técnicamente la competencia para registrar la “realidad”, nada más alejado de lo que en efecto sucede que identificar a las imágenes en movimiento que vemos en pantalla como el fiel reflejo de la misma. Esto porque, acorde con su imaginario, el realizador, que es la figura responsable de la dirección artística, moldea esa materia prima que capta la lente de la cámara en un plano formal que implica simultáneamente un criterio de puesta escénica y un lineamiento narrativo. Es decir, su intervención artística implica una mediación con la realidad, no su copia.

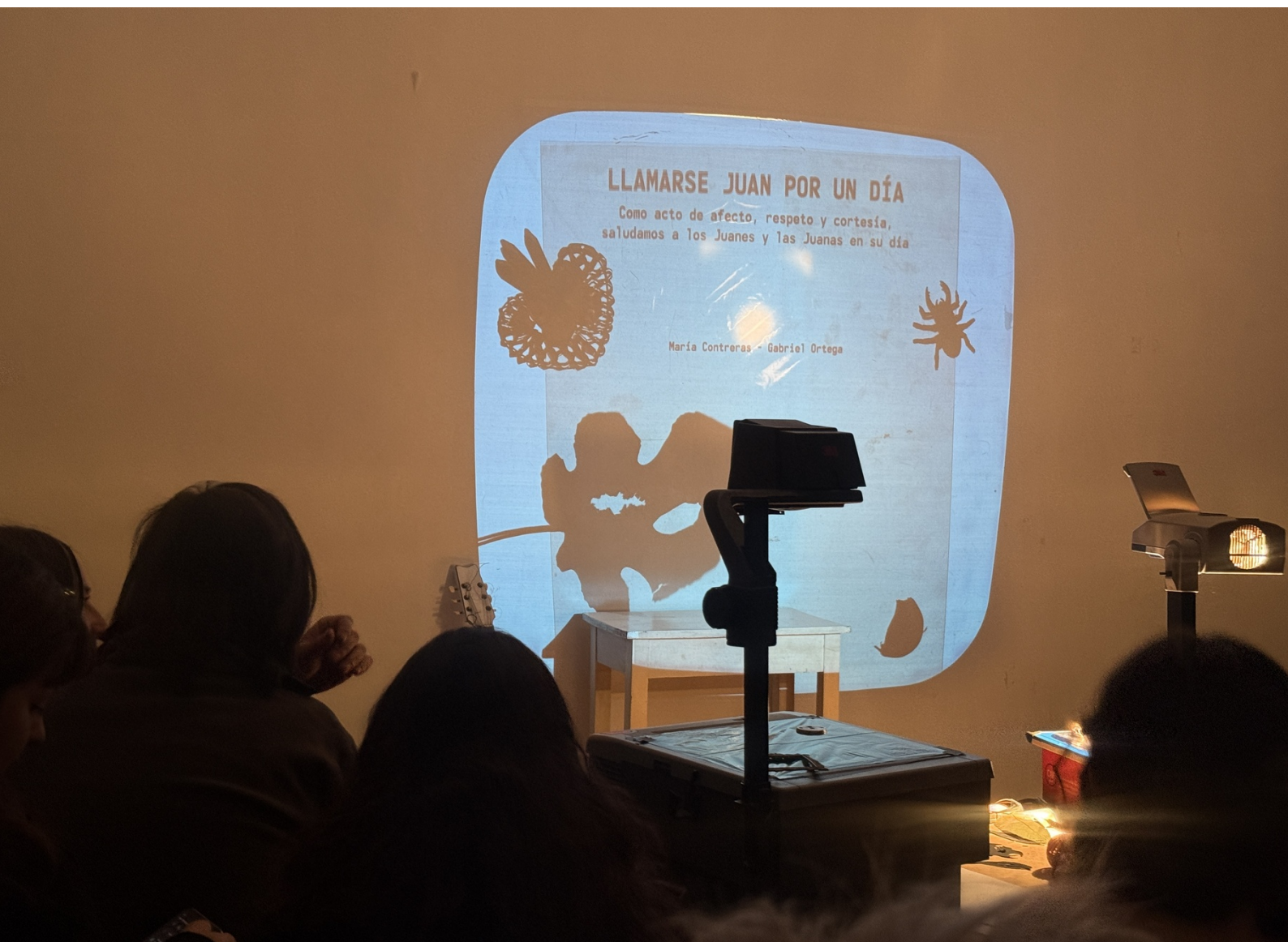
En segundo lugar, que, de ese constructo estético final, que es la película que efectivamente vemos e interpretamos, no hay una palabra definitiva que pueda erigirse como única verdad sino una pluralidad de lecturas —tantas como espectadores— que en su metadiscursividad dotan de sentido al objeto en cuestión.

En tercer lugar, que el potencial político que estos filmes detentan se vincula con la efectividad de su artefacto estético. En otras palabras, que aun con las diferencias de forma y fondo que he apuntado, ambas son claros ejemplos de cómo el arte cinematográfico puede contribuir en la deconstrucción de *doxas* que reproducen prejuicios que desgarran el tejido social y, por tanto, cuestionar las relaciones de poder existentes al interior de una sociedad. Esto es, entendiendo la dinámica implícita, de raíz dialéctica, entre la serie estética y la serie social. Esto se puede corroborar en el caso de *Perro bomba* a partir de lo que Sepúlveda indica como la entrada del discurso social racista en el film a través del jefe de la fábrica cuando en el almuerzo (2023, p.56), como dijimos, inscribe su prejuicio a la negritud de los inmigrantes haitianos. El film de Cáceres focaliza su punto de vista en la mirada de Steevens y de los padecimientos que vive cuando decide rebelarse ante ese estado de cosas normalizado. De este modo el espectador se identifica con el discurso estético y narrativo que se propone desde esa mirada. A su vez, en *Lejos de casa* se detectan ciertas marcas enunciativas que dan cuenta de la posición ideológica del protagonista, por ejemplo, mientras se ducha canta una canción en alusión a Juan Guaidó (autonominado presidente interino de Venezuela, apoyado por el gobierno estadounidense en el intento de derrocar al presidente en funciones Nicolás Maduro) y la expectativa de que “normalice” el curso de los acontecimientos en su país; otras son las mencionadas estéticas aspiracionales como la ropa de marca o la intención inicial de alojarse en un hotel lujoso. Como contracara, el duro itinerario de solventar su economía en trabajos destinados a los sectores marginales de la sociedad donde muchos inmigrantes encuentran su fuente de ingreso. Aquí sucede también que el espectador se identifica con sus peripecias lo cual habilita a sentir compasión respecto de su derrotero y por extensión el de todo aquel inmigrante. Este tipo de situaciones son las que nos permiten sostener nuestra idea acerca del modo en que estas películas sensibilizan al receptor desde su emergente textual y lo ponen en contacto a través de la mediación cinematográfica con realidades tal vez alejadas de su cotidianeidad, enriqueciendo su imaginario. Es decir que a instancias de estos supuestos resulta posible afirmar que estas obras fomentan cambios en la conformación cultural que, sin excluir los conflictos inherentes, propios de lo que

Bhabha denomina “diferencia cultural” (2002), buscan mejorar la integración social del sujeto foráneo, quien con frecuencia busca afincarse en otro territorio, movido por el afán de sobrellevar una vida en condiciones de mayor dignidad. Aquel que, justamente al traer otras idiosincrasias y costumbres, enriquece el encuentro humano.

Referencias

- Acosta, D. *et. al.* (2019). La emigración venezolana: respuestas latinoamericanas. *Documento de trabajo*, (3), Fundación Carolina, 3-29.
- Arnheim, R. (1985). *El pensamiento visual*. EUDEBA.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Cáceres, J. (Director) (2019). *Perro bomba* [Película]. Infractor Films; Pejeperro Films; Promenades Films.
- Fair, H. (2008). La globalización neoliberal: transformaciones y efectos de un discurso hegemónico. *Kairos. Revista de temas sociales*, (21). Universidad Nacional de San Luis, 1-18.
- Francastel, P. (1970). *La realidad figurativa*. EMECE.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Sb editorial.
- Genschow, K. (2020). Haitiano/as en Santiago de Chile. Representaciones del otro latinoamericano/chileno/haitiano como paria en *Perro Bomba* (2019). *Itinerarios*, (32), 78-97.
- Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus.
- Pedemonte, N. y Koechlin, J. (2017). *Migración haitiana hacia el sur andino*. Litho & Arte S.A.C.
- Ramírez, A. (Director). (2020). *Lejos de casa* [Película]. AR Films; Maximo Project Films.
- Sepúlveda, M. E. (2023). Admiramos la foto de un hombre blanco. Entrada y salida del racismo en Chile según *Perro bomba*. *Revista de humanidades*, (48), 47-71.
- Stam, R. (2000). *Teorías del cine*. Paidós.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, (186), 23-36.



Llamarse Juan por un día

**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:

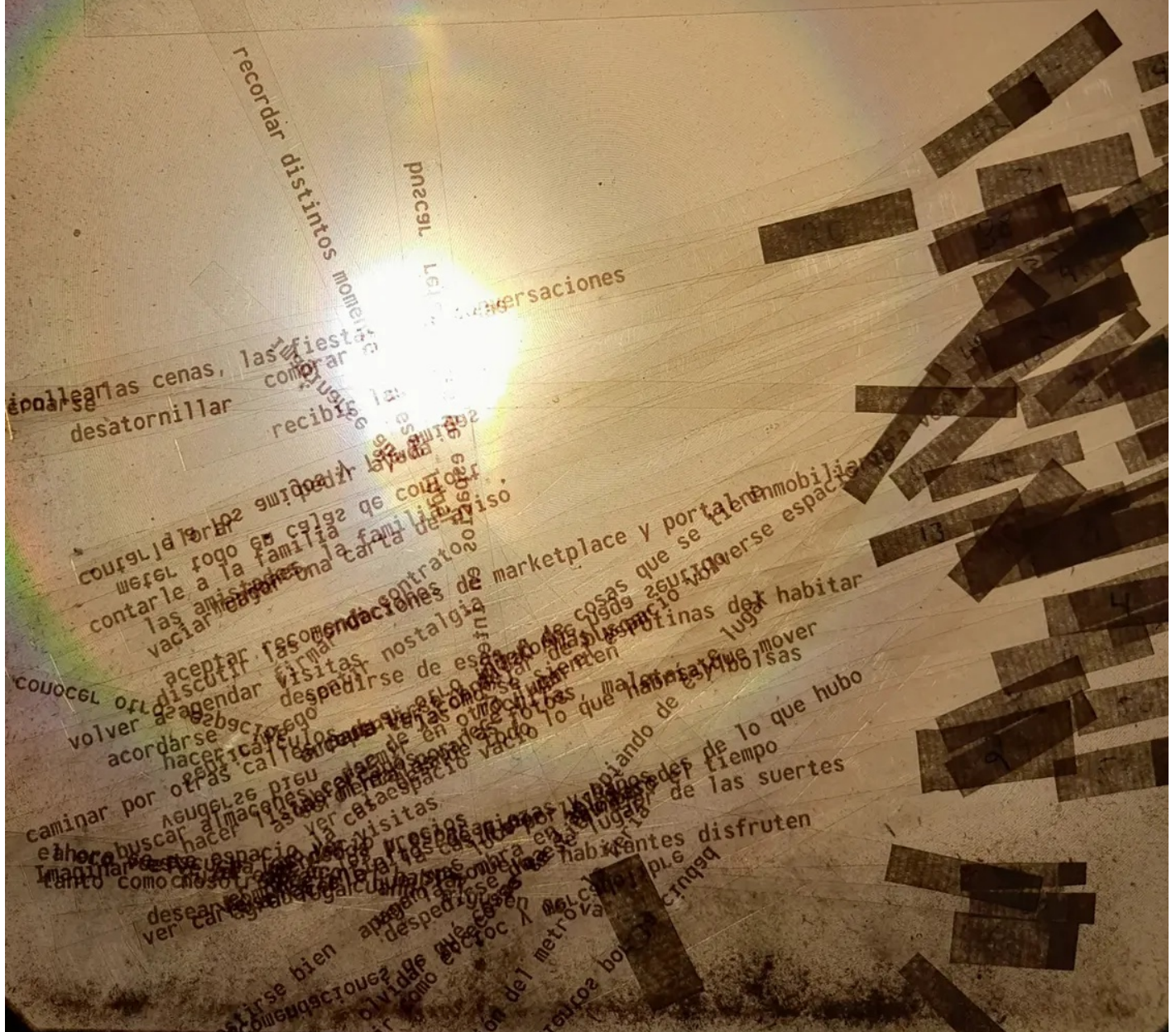
Roque Aparecido da Silva, Carmela Pezzuti, Wellington Moreira Diniz, María Auxiliadora Lara Barcellos y Jaime Walvitz Cardoso.

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.

EL ECO VUELVE AL ESPACIO CUANDO ALGUIEN SE VA

María Contreras - Gabriel Ortega



El eco vuelve al espacio cuando alguien se va