laFuga

Sobre Descomedidos y chascones

El cine de Carlos Flores

Por Jaime Andrés Agurto

Tags | **Cine documental** | **Representaciones sociales** | **Lenguaje cinematográfico** | **Chile**

Al momento de tomar la palabra corro el riesgo de decir más de la cuenta o bien ser una tanto mesurado al querer dar sentido a estas líneas. Y es que hablar de cine, y en este caso de documentales me exige un necesario y sano ejercicio: contextualizar. Hoy *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores del Pino, mañana otro intento. Su espacio y tiempo histórico es siempre el de los acontecimientos pero de aquellos con estructura dramática propia y autónoma, dentro de una aparente "nueva cultura" de esa "nueva sociedad" dentro en un proceso general que se abre con el triunfo de las masas populares a nivel político en 1970. En estricto rigor, la izquierda de nuestro país, dejaría impresa en sus productos culturales la urgencia de crítica o en su defecto, de cuestionar la permeabilidad de las representaciones sociales, culpa siempre del sistema capitalista. De modo que, en este contexto la premisa era:

> liberar las fuerzas espirituales encerradas en ellas (las masas). Sólo así será posible realizar la doble tarea de desmitificación y desmitización, desenvolver una conciencia libre que sea ácido disolvente de los espectros del pasado y de las concepciones heredadas de una sociedad cuyas clases dominantes se propusieron, por encima de todo, que el pueblo tuviera una idea extraña a su realización histórica, desconocedora de su fuerza, de su misión (Bowen Silva, 2008, s. n.).

Si en su momento fue Miguel Littin cuando hablaba de un "cine revolucionario" capaz de despertar las somnolientas conciencias, motivar y en definitiva, activar a su público, otros representastes del medio hacían uso de estas ideas y como estandarte de lucha daban manifiesto de la importancia de ser sujeto crítico en lo imperativo. Chile Films a inicios de 1973, expresaba en cierto sentido, algo similar, buscando que el noticiario elaborado por la institución fuese "polémico" para que el publico "lo vea y después lo rechace o mas bien lo discuta". Este formato, llamemos participativo, fue llevado a la práctica en la grabación y montaje de *Descomedidos y Chascones*, de Flores del Pino, proyectado en el Liceo N°3 y en el Campamento "Nueva La Habana" antes de finiquitar el proceso de "postprodución", de modo tal que los jóvenes y los pobladores diesen su aporte crítico al trabajo para el montaje final.

En síntesis, la expansión esta actitud, velaría por la verdadera participación del pueblo en la vida sociocultural, tornándose así ya no en un mero consumidor de productos culturales elaborados, sino mas bien, como un agente creativo y crítico de su propia realidad y existencia. El pueblo del nuevo Chile, por tanto, sería uno crítico, activo y despierto, dispuesto a ser sujeto de su propia historia.

Para el arte y la cultura en transición al socialismo, la búsqueda de la verdad pasaba por una asimilación con lo que se consideraban los intereses de la clase proletaria. En este sentido, a la conciencia crítica le cabía siempre acceder a la verdad por sobre las mentiras de la burguesía (Ruy, 1973, p. 4).

De algún modo, si temporalizamos estas líneas, no fue hasta los años '70 que el documental forja el sustrato y cuerpo ideológico que lo caracterizó en su momento, culpa, si es que se puede llamar así, de la contingencia y la suma de acontecimientos que, permitieron y/o generaron un campo de reflexión crítica, sobre aquel presente y posibles futuros a través de la producción audiovisual de la realidad, con una mirada militante.

De ésta manera planteo los elementos que conjugan todo este relato que apunta brevemente a una aproximación hacia algunos elementos imprescindibles a la hora de hablar sobre el documental de Flores del Pino, que tiene características intrínsecas en el contexto de la Unidad Popular o dicho de otro modo, si bien fuera la dictadura quien determinó un largo silencio en la producción cinematográfica de nuestro país durante los '70, fue la naturaleza de los mismos acontecimientos políticos y sociales quienes otorgaron al documental características propias, aquella estructura dramática propia y autónoma de que hacía referencia en un principio, dando paso a formas de expresión que solo el compromiso con la historia y cuestiones de índole social permitieron la experimentación narrativa y estética de la denuncia, del dar a conocer, y develar una realidad con múltiples aristas pero con personajes claramente definidos

Eran tiempos del arte y la cultura ligada fundamentalmente a las aspiraciones ideológicas que la población consideraba justas por un bien común o el bienestar, la movilidad social y en definitiva el cambio. El documental en este periodo de nuestra historia, cobra sentido en función de esas aspiraciones, y la generación audiovisual asumiendo un rol crítico de los acontecimientos, fue testigo y voz militante en pro de la concretización de los ideales de la esta transición socio-política y naturalmente cultural.

Referencias teóricas: modo de representación reflexiva

Como pasa o me pasa con muchos documentales, *Descomedidos y chascones*, es un digno ejemplo de análisis y es que no resulta fácil de digerir y menos de saborear por así decirlo, a ratos agresivo y directo, en otros metafórico y relativo, es, (basándome en el que es para mí es un buen manual teórico y lleno de paradojas en lo práctico) es una simbiosis conceptual que Nichols define como un armado audiovisual interactivo – reflexivo (1997, pp. 93-114). Flores, muestra en materia de montaje un claro apego a las herramientas que este modo de representación definen como propia o particulares. En determinadas ocasiones la participación de sujetos en lo que llamaremos entrevistas colectivas, ambos grupos juveniles que a lo largo de toda la obra se van contraponiendo simbólicamente para dar cuenta de aquellas contradicciones de ideologías pobres en algunos casos de los personajes o colectividades divididas y/o corrompidas por el medio en el que viven y que eventualmente reflejan sus mas claras creencias. En este caso, Flores, presenta una lógica continuidad supeditada a los testimonios y afirmaciones fragmentadas que también son parte del intercambio conversacional entre el director y los agentes sociales implicados: las ideas de la generación joven burguesa versus la juventud trabajadora, los de derecha y de izquierda, pobres y ricos, dos fuerzas antagonicas, diferentes pero también similes en el sentido de que paulatinamente en sus entornos sociales van dando cuenta de sus dilemas.

Sin embargo, esta situación se vuelve compleja, ya que la intervención de voces en off respaldadas de imágenes alegóricas genera el espacio para la reflexión, y por ende una participación crítica del espectador y lo que paralelamente el autor quiere representa en el film. De esta vinculación se hace explícita en variadas ocasiones a un nivel formal, vale decir, transita en categorías como la ironía, la desconstrucción de los modelos convencionales de presentación audiovisual (ejemplo: el uso de animaciones cuadro a cuadro), la sátira, recursos estéticos que difieren unos de otros a lo largo del documental, y la interacción a un nivel de concientización de la contingencia de aquellos años.

Hoy es difícil precisar donde comienza una modalidad de representación y donde termina otra y sin ir más lejos es Nichols quien tiempo después de la primera edición de su libro *La representación de la realidad* adhiere nuevos conceptos o modalidades como la poética, o el modo performativo. Sin embargo, hace más de 30 años la nueva forma de representar la realidad del cine documental en Chile vio en la experimentación de la forma una manera de relatar.

No cabe duda que la variedad en los registros audiovisuales de los años '70 corresponde a un fenómeno seriamente asumido por sus realizadores, conquistando un espacio creativo dentro del complejo escenario cinematográfico nacional.

En lo que respecta a la estructura narrativa del documental, cabe considerar que más allá de un relato, el extracto de real que la obra nos va descubriendo, es, en si misma, un discurso militante que se va mostrando básicamente a través de la combinación de recursos iconográficos y auditivos (en su mayoría musicales), que van generando una atmósfera densa y provocadora e incitadora al mismo

tiempo, pues no se presenta como algo fácil de entender, la adopción de imágenes que inducen a la reflexión matizadas o supeditadas a la banda sonora, inducen al espectador a una concentración compleja de lo que se va presentando, hasta llegar a textos que tienen lugar en entrevistas colectivas a sus protagonistas, que en definitiva son el resultado que sostiene todo lo que previamente se expone.

La música en gran parte del documental es un recurso retórico, evoca y sugiere; apoya en un amplio sentido el discurso de incertidumbre que Flores plantea sobre que es ser un joven dada las circunstancias, hasta formular el ¿pero dónde? quizás con la pretensión de precisar un panorama o espacio extraño y ambiguo en el que contradicciones y marcadas influencias (político-culturales) cohabitan.

Punto de vista y relación fílmica con la historia

> Hablar de la mirada en la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo. Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas (Nichols, 1997).

En estas palabras, Bill Nichols vincula la relación del director y la realidad a la que esta sujeta, y de este modo, al amparo de esta sutil definición, presumo la piedra fundacional de una nueva conciencia sobre lo que debía ser el cine documental en nuestro país.

El documental chileno en la década de los ’70 y en las circunstancias políticas y sociales que todos damos por entendidas, y curiosamente precisamos con gran dificultad, nos permite dicho sea de paso, el sano ejercicio de recordar y hacer de la memoria un conducto que bajo una u otra modalidad de expresión audiovisual (exploratoria, observacional, interactiva o reflexiva) la sustancia que materializa los deseos de muchos en su tiempo, jóvenes directores que buscaban dar a conocer la vida cotidiana, el testimonio de la experiencia social y cultural de la humanidad y en definitiva un viaje imaginario a través de la historia. En este sentido, estos documentales no pretendían ser neutrales en su descripción de la realidad; por el contrario, evidenciaban una marcada subjetividad discursiva, lo que por lo demás los diferenciaba claramente de aquellas actividades propias del periodismo o el trabajo etnográfico de la antropología, por mencionar algunas de las disciplinas de corte social.

Con el paso del tiempo se establece una unidad de concepción en el conjunto de obras de los documentalistas sociales de nuestro país de la segunda mitad del siglo XX. Se diferencian de los primeros intentos documentales, fundamentalmente por la existencia de una mirada distinta, una evidente decisión de adentrarse en la historia y contarla desde un marco fuera de lo oficial o institucional, con claras intenciones de develar lo complejo de las relaciones humanas, sus paradojas y sus procesos en la acción colectiva.

Es justamente esta nueva mirada la que diferencia estas dos épocas, estas dos diferentes formas de ver. Pero no es solamente el “punto de vista” el sustento de la identidad de estas obras. Hay en común también la pretensión, no siempre lograda, de deshacerse de las formas convencionales del discurso político panfletario, en cuanto se apela fundamentalmente a los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico, a la relación sensible con el espectador.

En este sentido, lo que pretende Flores en este documental es retratar a los jóvenes del periodo de la Unidad Popular en Chile y como éstos se constituyen como grupos y diferentes en cuanto piensan el poder y la vida en cuanto a motor es de cambio, creación y progreso. De un modo casi soberbio en el tratamiento, experimental en la forma que también da fondo y clase de que el orden de los factores, muchas veces en cine, no alteran el producto, lo justifican y lo hacen necesario, a fin de cuentas, alguien tiene que contar que seguimos siendo los mismos.

Bibliografía

Bowen Silva, M. (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. En *Nuevo mundo mundos nuevos*. Recuperado de http://nuevomundo.revues.org/13732

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Ruy, M. (1973). La ENU, un problema del pueblo. *Chile hoy*, *1*(45).

Como citar: Andrés, J. (2010). Sobre Descomedidos y chascones, *laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2024-04-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/sobre-descomedidos-y-chascones/411