laFuga

Humor conceptual y desaparición: sobre El Charles Bronson chileno

El cine de Carlos Flores

Por María Berríos

Tags | **Cine documental | Representaciones sociales | Estudio cultural | Estudios literarios | Chile**

María Berríos es socióloga. Vive y trabaja en Vaticanochico y se declara una fan-fatal del Charles Bronson chileno. Extracto de Epígrafe -a partir de cinco ejemplos conocidos- de una estética de lo informe o Humor conceptual y desaparición. En N. Richard (Edit.). (2009). Coloquios de la Trienal de Chile 2009. Santiago: Consejo de la cultura y las artes, pp.293-294. Una versión anterior de este texto se publicó en Afterall, Issue 21, Summer 2009, se conversó al respecto en un encuentro de Latinoamericanistas en Ciudad de México en Julio 2009, y está en proceso editorial otra versión asociada a la participación del CEDOC en la 28ª Bienal de Sao Paulo.

Lo que presentaré hoy proviene de una investigación itinerante, multiforme y de largo aliento que he llamado "Rumores indocumentados y actos de desaparición". Dicha investigación se articuló como tal gracias a una invitación que recibí hace varios años a hablar de fantasmas en la ciudad de Varsovia. En ese momento me decidí a tratar la desaparición de ciertos acontecimientos, que me parecían sumamente productivos pero informulables, de mis propios trabajos de investigación.

Me propuse traer a colación el "humor conceptual" [1] aquí donde se supone se discutirán las relaciones críticas entre estética, política y sociedad porque me parece relevante analizar el humor como forma estética que obliga al intelecto a tropezarse con el absurdo, potenciado encuentros inusitados con el mundo (que es justamente la dimensión que me interesa de las artes visuales). Creo importante insistir, por otra parte, en la informidad del humor, o quizás la dificultad de fijar ese momento de encuentro con el absurdo, que –en los casos a trabajar– se vincula al modo en que la performatividad del humor escapa toda lógica de políticas de representación identitaria. Intentaré referirme a determinadas articulaciones del humor que no están dentro (del canon) ni fuera (en los márgenes), ni tampoco en ese lugar entremedio (cuya celebración me parece comienza a parecer abusiva). Propongo dilucidar algo –nada nuevo por cierto– que considero más radical: el riesgo y atrevimiento de exponerse al desvanecimiento. Con esto busco rastrear la difusa colaboración entre una acción no revelada, apuntando al poder del secreto y su articulación en lo colectivo como acontecimiento de lo anónimo informe.

El ocaso de un héroe y la reproductibilidad

En 1973, pocos meses antes del golpe militar de Pinochet, se publicó en Buenos Aires *Batman en Chile* de Enrique Lihn [2]. El libro, una tira cómica novelada, relata el intento del superhéroe por cumplir una misión supersecreta que debe ser llevada a cabo en el Chile de Salvador Allende. El cometido, maquinado por la CIA y la élite local de derecha, supone importar a Batman como recurso clave a la hora de derrocar el avance del "ejercito rojo" en el hemisferio Sur. La novela comienza con la llegada del superhéroe al Aeropuerto de Pudahuel y su transporte inmediato -vía helicóptero privado- a una exclusiva fiesta de bienvenida en una mansión tipo-baticueva, ubicada en el corazón de Los Andes. Los invitados locales saludan al héroe vestidos –por razones de seguridad– en trajes de hombre murciélago. El ecléctico, y poco halagador, grupo de imitadores-invitados constituyen una escena perturbadora para el auténtico Batman, quien, cortésmente trata de disimular su incomodidad. No obstante, la desazón del héroe irremediablemente aumentará a lo largo de su aventura; las cosas se vuelven cada vez más confusas para el hijo de Ciudad Gótica, desconcertado por la izquierda local, que a duras pena logra identificar echando mano a sus referencias de la Guerra Fría. Los medios -de todos los colores políticos- son imposibles de diferenciar, y los *paparazzi* pro y anti-Estados Unidos lo siguen en cada movimiento. Las crecientes hordas de "periodistas batman" marean al héroe original

y no sabe bien cómo reaccionar cuando uno, despreocupadamente se le acerca y le susurra al oído: "Batman, go home", en un tono casi amistoso.

El estado perplejo de Batman se convierte derechamente en depresión cuando los carabineros lo arrestan por entorpecer el orden público con su carnavalesco vestuario. Luego de encontrar restos de cocaína en sus bati-bastillas y en un compartimiento de su cinturón anti-gravedad, la policía confisca su traje y accesorios para análisis posteriores. Despojado de su identidad de hombre murciélago y crecientemente aquejado por la nostalgia de su hogar, es invadido por la aplastante sensación de haber llegado en el peor momento posible a este confuso infierno subdesarrollado. La devastada situación del superhéroe empeora aún más a causa de sus inquietantes sueños, en los que de vuelta en la Bati-cueva de ciudad Gótica Robin toca una polonesa de Chopin en un piano de cola. Bruno despierta con la horrible sensación de que su joven compañero está perdido por siempre en Vietnam. Desde ese momento, todo se vuelve cuesta abajo para el ídolo americano.

A fines de los sesenta y principios de los setenta en América Latina, el debate acerca de cómo el arte y la cultura podían estar al servicio de la revolución socialista era intenso y la dependencia cultural fue una de sus principales controversias. Indignadas denuncias del poder alienante de la cultura de masas fue, entonces, un discurso prácticamente establecido. La articulación específica entre cultura y política no es tan clara como el canon de la historia del arte latinoamericano quisiera hacernos creer. Aunque todos parecían estar de acuerdo en que la cultura en general era "buena para la sociedad", cada uno tenía ideas diferentes acerca de lo que constituía una verdadera cultura revolucionaria (proporcionando complejas ecuaciones de cómo debían considerarse la alta cultura, la cultura popular y la cultura de masas). En Chile, la derecha defendió ferozmente la cultura de masas, lo que facilitó a la izquierda el asumir una actitud severa y dogmática hacia las referencias extranjeras, especialmente la estadounidense. El ejemplo más obvio es el ensayo de Ariel Dorfman y Armand Mattelart *Para leer al Pato Donald*, reconocido por la teoría contemporánea postcolonial como uno de los primeros estudios de caso sistemáticos sobre colonialismo cultural. El ensayo es un análisis marxista de la dominación neocolonial ejercida a través de las historietas de Disney; una campaña de denuncia de los "mitos superestructurales que perpetúan los intereses de la metrópolis": "Disney-Cosmos no es el refugio en la esfera de la entretención ocasional, es nuestra vida cotidiana de la dominación y del sometimiento social" (Dorfman & Mattelart, 1973, p.159). Aunque hoy, este "manual para la descolonización" –como lo han llamado sus autores– puede parecer ingenuo, ligeramente paranoico, e incluso melodramático, en ese momento se trataba de una problemática de suma gravedad. A tal punto que pocos meses después del golpe militar de 1973, se comenta que todos los ejemplares de *Para leer al Pato Donald* que quedaban en el depósito de la editorial aquí en Valparaíso, fueron lanzados al mar por los censores de la Junta Militar. Esto formó parte de una campaña nacional en la que todos los libros sospechosos de alguna inclinación marxista fueron destruidos, incluyendo material sin ninguna relación con el tema, condenados por sus desafortunados nombres o coincidencias de color. La novela de Lihn no formó parte de la improvisada lista negra de la Junta Militar. Publicada dos años después de ser escrita, llegó al país en un momento inoportuno, atrasado y fuera de lugar, en lo que el propio autor reconoció como una desafortunada coincidencia de mal gusto.

Aun así, el libro de Lihn sobrevive como un gesto sarcástico, haciendo realidad las pesadillas más disparatadas de Dorfman y Mattelart, en que mentes inocentes y tercermundistas son alienadas sin piedad por la ideología estadounidense. *Batman en Chile* parodia ciertas posturas paternalistas de algunos intelectuales de izquierda que se volvieron casi mesiánicos en su cruzada contra la infiltración imperialista, burlándose de su total incapacidad para considerar el potencial inventivo de la imitación. Lihn estuvo entre quienes desafiaron la imagen convencional del arte político latinoamericano, concebida como una mezcla de folklore, primitivismo y realismo social.

"Un cine positivo de categoría internacional"

La única política cultural de la junta militar en la primera mitad de los setenta fue la represión directa y despiadada de toda disidencia y de cualquier cosa identificada remotamente como "izquierdista". Durante el *boom* económico de finales de los setenta, la celebración de la cultura de masas se convirtió en lo que podría considerarse la cultural oficial de la dictadura chilena. Uno de los ejemplos más exitosos del tipo de cultura fomentada era el programa de concursos televisivos *Sábados gigantes*. Entre sus segmentos más populares estaba el concurso de dobles, que tuvo como ganador indiscutido el año 1975 a Fenelón Guajardo, cuya extraordinaria semejanza a Charles Bronson le permitió ganarse

el corazón del público chileno.

Carlos Flores, director de cine local, que por aquel entonces se dedicaba a la publicidad, decidió hacer un documental sobre Fenelón. La carencia de fondos hizo de la empresa de Flores una experiencia épica, y necesariamente relegada a los fines de semana. El horario de filmación tenía que ajustarse a la disponibilidad de cámaras y cintas prestadas, y la buena disposición de sus amigos. El Charles Bronson chileno se volvió el protagonista de meses de filmaciones de fin de semana, y al mismo tiempo el conejillo de indias de lo que podría considerarse un experimento conductista sobre la subjetividad, la continuidad del yo y la pérdida de identidad. En la película titulada **Idénticamente igual (o El Charles Bronson chileno)** (1973-1984), vemos a Fenelón ofreciendo innumerables versiones distintas de su pasado y sus actividades actuales. Un borroso recuento de increíbles peleas de bar y riñas callejeras, persecuciones en tren, pandillas de navajeros, escándalos en burdeles (uno de los cuales es recreado como parte del documental), junto a una fallida carrera como boxeador en el sur. Misteriosamente, Guajardo adquiere un acento argentino en varias ocasiones, especialmente durante los puntos culminantes de las más audaces historias. Un "manager" local, pequeño y nervioso, aparece con ambiciosas aspiraciones de "internacionalizar" la carrera del Charles chileno, para después perderse en el camino. El modesto grupo de rodaje de Flores sigue a Guajardo en paseos dominicales por la ciudad, donde el Bronson local empieza a acumular fans que piden tímidamente autógrafos y besos frente a la cámara.

Cerca del final del documental, vemos a un serio Guajardo explicando, firme pero didácticamente a la cámara (dirigiéndose a Flores), que para hacer el "cine positivo, de calidad internacional" que requiere el Chile contemporáneo, lo que ellos deberían estar haciendo es –evidentemente– un *western*, dirigido y protagonizado por él mismo. El resultado de la insurrección personal de Guajardo contra el formato documental es la última escena, donde Flores pone a su equipo, a algunos amigos actores, un cantante travesti y una locación, a disposición del Charles chileno. El documental acaba, entonces, con un trastornado giro *western* de cuatro minutos –además de un "making-of" que demuestra el talento de dirección de Fenelón–, donde el Charles chileno acaba, a solas, con un bar repleto de delincuentes.

Proyectada por primera vez en noviembre de 1984 en una sala de cine de Santiago, la única crítica difundida elogia la "indisputable calidad" del film, pero plantea un reparo: "Sólo podemos lamentar que un esfuerzo de tanta categoría como éste solamente llegue al video y no pueda ser una *verdadera* película en su parte formal" (Passalacqua, 1984) [3]. Esto porque Flores, después de muchos frustrados intentos por financiar la edición del material original, de 16 milímetros y en blanco y negro, decidió traspasar todo a video para poder cerrar el proceso de edición. Aún así el documental de la insólita experiencia de Guajardo casi convertido en Charles Bronson, pero sin lograrlo exactamente, se aproxima de forma casi mimética al estado de aletargamiento de Chile en ese momento de los ochenta. A pesar de la crisis económica que había convertido la bonanza del milagro de los Chicago Boys en movilización social, la esperanza inicial de que esto significaría un cambio radical fue lentamente desvaneciéndose: no había un horizonte claro para el fin de la dictadura.

Tropicalismo de trasnoche

Unos meses antes de que el documental de Flores fuera lanzado, el director nacional había estado ocupado con el rodaje de otro proyecto "antiartístico" de Enrique Lihn, esta vez una velada estilo picnic popular tributo a Tarzán. Tras la muerte en Acapulco del más emblemático de todos los Tarzán –el actor Johnny Weismüller–, los asistentes fueron invitados por Lihn al "entierro festivo del mito encarnado por Weismüller" el que serviría como "punto de unión de todos los chilenos" (Lihn, 1984, p.32) [4]. Lihn logró reclutar a un heterogéneo quórum de intelectuales, actores, políticos, escritores, artistas y famosos para el happening-homenaje-entierro de los "restos abstractos" de Tarzán. A los invitados se les ordenó vestirse como el personaje de Tarzán que más les hubiese gustado representar, inspirado en alguna de las dieciocho películas filmadas por Weismüller. Durante el banquete se le pidió a cada invitado que hiciera una declaración de cómo Weismüller había influenciado su vida. En las imágenes de registro, vemos a un grupo reducido y algo ebrio que debate alrededor del ataúd de Tarzán picando plátanos, uvas y pedazos de carne, mientras el resto se persigue alrededor de una piscina, o colabora pintando un lienzo colgado entre los árboles que los rodean, entre otras actividades espontáneas. De vez en cuando, alguien lanza el famoso grito de Tarzán-Weismüller. Un vocero oficial del partido comunista, acostado en una silla de playa

–ocasionalmente mirando la cámara a través de unos binoculares diminutos – declama cuán admirable había sido Tarzán al mantener los gorilas en la selva impidiendo que anduvieran sueltos por ahí gobernando a la gente. Muchos testigos recuerdan a una anónima mujer rubia que subió a un árbol y no volvió a bajar. Hubo también una manifestación en el lugar donde todos los participantes (a veces familias enteras) se reunieron para levantar pancartas que leían: "Tarzán los valientes te seguimos", y "Avanzar sin Tarzán" [5] . El evento incluyó además una procesión con el ataúd de Tarzán, que tras frustrados intentos por ser admitido en la capilla local, terminó siendo ceremoniosamente lanzado al río Mapocho.

Proclama de desaparición: Operación chancho

Esta colección de curiosas formas de acción heroica persiste en la memoria colectiva como rumores. En tanto rumores, son capaces de funcionar simultáneamente como ficción e historia, ya que en rigor no corresponden completamente ni a lo uno ni a lo otro. Al crear una constelación en que coexiste lo histórico y lo fantástico, sacuden cualquier intento de fijación en formatos tradicionales de representación política. Aunque la falta de visibilidad que comparten es frecuentemente accidental, en cada uno de ellos, de modo más o menos intencionado, se practica y concibe el anonimato como un lugar social críticamente productivo. Ya sea a través de la bastardización de la imitación –al insistir en que la única autenticidad posible es aquella de la experiencia–, o al explotar la buena voluntad de amigos y familiares, en pro de los beneficios de la acción colectiva, en todos los casos se pone en juego una dimensión irónica. La ironía –de intención o circunstancia– está también presente al asumir el riesgo de autoanulación que conlleva la desaparición. Aún así, al mismo tiempo puede percibirse entre estos rumores una confianza excesiva, en parte proveniente de la certeza de que en el extremo sur incluso la más explorada fórmula se volverá creativa (en realidad en cualquier lugar, pero es necesario darle algo de crédito a la obsesión chilena respecto de su situación remota). Incluso cuando se invierte gran voluntad y esfuerzo en hacer una copia, los deseos de imitación son abatidos por esta intuición de que el resultado terminará siendo una impredecible otra cosa (no una historieta sino una novela, no un documental sino un *western*, no Bronson sino Fenelón…). Así, estas historias se vinculan además en la conciencia de que el atolondramiento y la torpeza son también constitutivas de la acción colectiva; expuestas a la imposibilidad de un resultado controlado y abiertas a la impudicia y la vergüenza de sencillamente hacer algo.

Entre Batman y Bronson, durante la campaña oficial que promovía el plebiscito de 1980 para aprobar una nueva Constitución que "legalizaría" la dictadura y proclamaría presidente a Pinochet, tuvo lugar quizás el más trágico de los actos de disidencia. En el medio de la confusión de una de las manifestaciones de la oposición en contra de la participación en el plebiscito, un cerdito vestido como Pinochet, con todo el atuendo militar y con un pequeño cartel que decía: "vota por mí" fue soltado en una esquina del Paseo Ahumada, una transitada calle peatonal en el centro de Santiago. La misión suicida, que incluyó una persecución de carabineros al estilo *slapstick*, terminó con la aprehensión del cándido cerdo. Aunque algunos insisten en que el animal se convirtió en el plato principal de un banquete que tuvo lugar poco después en el cuartel de policía local, otros afirman haber visto a un cerdo de las mismas características durante la primavera de 1984. *Operación chancho* fue la más peligrosa de todas las acciones mencionadas, reconocida por las autoridades como merecedora de represión inmediata y tal vez el único "fracaso provisional" [6] que creó una instantánea reacción colectiva de alegría perpleja e indignación. A pesar de que las noticias sobre el valiente cerdo llegaron hasta Radio Moscú (entre otros el acontecimiento fue cubierto en el programa *Escucha Chile*, transmitido mundialmente desde la capital oriental), no se sabe a ciencia cierta que fue del animalito de granja disfrazado de Pinochet. En un valiente acto performativo de desaparición, indicando por un instante un lugar dislocado del ser político, no se supo más del inocente animal de granja. O, mejor dicho, casi.

Bibliografía

Dorfman, A. & Mattelart, A. (1973). *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso.

Lihn, E. (1984). Adiós a Tarzán. *Cauce*, (7).

Lihn, E. (2008). *Batman en Chile*. Santiago: Bordura.

Lihn, E. (2008). *Textos sobre arte*. Santiago: Diego Portales.

Passalacqua, I. (1984, noviembre 30). El Charles Bronson Chileno es una película para admirar. *La Segunda*.

Notas

1

Este es un término robado, atribuido por cierta teoría literaria latinoamericana a Macedonio Fernández y a su obra.

2

Lihn, E. (1973). *Batman en Chile, o El ocaso de un héroe, o Sólo contra el desierto rojo*. Buenos Aires: De la Flor. Recientemente republicado, bajo el mismo título por Ediciones Bordura (2008, Santiago de Chile).

3

El subrayado es mío.

4

Enrique Lihn publicó una breve descripción del evento en *Adiós a Tarzán*, en la revista Cauce. Aparece también en Enrique Lihn, *Textos sobre arte*, pp.387-390 (ver bibliografía).

5

Este último es un juego de palabras que remite al eslogan: "Avanzar sin Transar", usando en este entonces para proclamar la intención de derrocar la dictadura, y que a su vez, es una cita del grito de apoyo a la Unidad Popular, expresando la resistencia a las presiones y boicot de la derecha.

6

La forma en que Lihn se refirió posteriormente a la acción *Adiós a Tarzán*.

Como citar: Berríos, M. (2010). Humor conceptual y desaparición: sobre El Charles Bronson chileno, *laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/humor-conceptual-y-desaparicion-sobre-el-charles-bronson-chileno/413