laFuga

La Imagen Fragmentada. Cambio y conflicto social en el cine chileno del siglo XX

Por Pablo Solari

Director: Juan Christian Jiménez
Año: 2025
País: Chile
Editorial: Ediciones Escaparate

Tags | **Cine chileno | Representación histórica | Representaciones políticas | Ensayo | Filosofía política | Sociología | Chile**

Doctor y Magíster en Filosofía de la Universidad de Chile. Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile. Ha sido académica en diferentes universidades nacionales (Universidad de Chile, Universidad Diego Portales, Universidad de Talca, Universidad Central). Se ha desempeñado como docente en áreas de filosofía social, filosofía del lenguaje, epistemología de las ciencias sociales y lógica. Ha desarrollado investigaciones en el ámbito de la historia del pensamiento moderno y la historia del pensamiento chileno.

Este libro se propone como traducción de un dispositivo pedagógico. El sociólogo Juan Christian Jiménez —editor y colaborador— remonta su origen a un curso de historia chilena del siglo XX a través del cine chileno, cuyo objetivo era "ilustrar aspectos sociales, económicos, culturales y simbólicos acerca de la historia política del país por medio de films realizados en o referidos a la propia coyuntura" (11). Cada uno de los catorce ensayos que lo componen se centra en una película, formando una serie cronológico-historiográfica. Comenzando con **El Húsar de la Muerte** (1925) se han escogido películas que no sólo muestran, sino que participan de su época: del registro social de **Largo Viaje** (1967), **El Chacal de Nahueltoro** (1969), **Valparaíso mi Amor** (1969) y **Tres Tristes Tigres** (1968) a las variantes más políticas de **Realismo Socialista** (1973/2023), **Llueve sobre Santiago** (1975) y **Diálogos de Exiliados (**1975) para presentar los procesos en torno a 1973; de la serie de **La Frontera** (1991), **Imagen Latente** (1987), **Caluga o Menta** (1990) y **Johnny Cien Pesos** (1993) para retratar las contradicciones de la transición y las huellas de la violencia dictatorial, al remate con **Taxi para Tres** (2001) y Araña (2019) para aproximarse al presente. Con excepción de la primera (cuya diégesis rompe el marco temporal del siglo XX) y la última de las producciones comentadas —y, hasta cierto punto, de La Frontera, que trabaja cierto desfase—, la películas analizadas tienen fuerza de documentos o monumento de tiempos intensos —Llueve sobre Santiago y Diálogo de Exiliados fueron filmadas y estrenadas en Europa, pero vienen imantadas por el acontecimiento.

No hay fundamentación explícita de la selección ni un dispositivo global de lectura —podría preguntarse, por ejemplo, por qué se analizan únicamente ficciones argumentales. En este sentido, cabe contrastar este volumen con **La Mirada Obediente** (Stange y Salinas coords; 2017), que pretende explorar y determinar, en registro académico, las variaciones y pliegues conceptuales y empíricos en la relación cine-historia en Chile, para fundamentar un conjunto de enunciados interpretativos fuertes. La Imagen Fragmentada, en cambio, no pretende ser un libro de "tesis" —más allá de lo que pueda encontrarse en cada contribución o implícitamente en el conjunto— y se inscribe en un cruce de investigación crítica, apasionado manifiesto cinéfilo y posicionamiento político que, no obstante, contiene varios aportes al debate estrictamente académico y al interés general que, inopinadamente, parece estar adquiriendo la historia del cine chileno en el último tiempo (signo de ello el éxito de la reciente exposición en el Centro Cultural La Moneda: **Cine en Chile. Historia (s) en movimiento**).

Si el libro enfoca filmes agónicos que pretenden alterar las relaciones de poder en que se producen —cruzando capas vivenciales, estéticas, sociales y políticas—, si se seleccionan películas de choque y repliegue, ruina y redención, algo similar puede decirse de los artículos que lo componen. Acudiendo

a referencias y matrices heterogéneas, los textos proponen un recorrido variopinto pero cómplice en cierto desenfado de forma o fondo y en la aguzada sensibilidad política.

Juan C. Jiménez destaca la singular traducción fílmica de Sienna en la memoria histórica sobre la figura de Manuel Rodriguez: "su tratamiento es dicotómico (...) entre buenos (patriotas) y malos (realistas), pero (...) condensa una expresión de clase al mostrar a los primeros como pobres y a los segundos como ricos (...) el sentido de apropiación resulta genuino para una coyuntura que necesita reivindicarse o no desaparecer (...) admisible para los resabios de la antigua lira popular" (40). Lorena Souyris pone en juego múltiples conceptos y demarcaciones (post-estructuralismo, materialismo, psicoanálisis, feminismo) para abrir Largo Viaje desde varias perspectivas, como el predominio neorrealista de un régimen estético del flâneur (la posición misma del niño protagonista y su radical desposesión melancólica); pero la principal apuesta es recentrar el film en las figuras femeninas y en la crítica de la violencia patriarcal, para impugnar de paso la lógica patrimonial que anticipa la recepción del film: "des-enmarcar la rigidez del encuadre como formato de una economía del género que cruza las clases, la violencia y la reproducción sexual del trabajo (...) atender a las configuraciones e imbricaciones de género" (66).

Carlos Osorio precisa la temporalidad histórica que aparece en Tres Tristes Tigres: "son los claroscuros del día y la nocturnidad, verdaderos protagonistas de una película que nos retrotrae-a-una-época-que-se-contrae, que se aferra y resiste como los tigres frente al peligro eminente (...) es el estatuscuo en una película que atrapa" (88). Patricio Rivas ofrece una documentada contextualización de El Chacal de Nahueltoro entre la inveterada ruralidad chilena y el movimiento político-cultural de los años sesenta, observando que, si a finales de esa década se rompe con un "realismo ingenuo", el filme "es más descifrable en su singular calidad, si asumimos que las formas de registro de la realidad se habían hecho más dúctiles, sutiles y amplias, más propias y singulares" (116), lo que "cautivó (...) al público en las ambigüedades del juicio moral, sin dejar de aceptar la atrocidad de los crímenes" (120). Claudia Avendaño aprovecha la acumulación teórica en torno al concepto de huacho y su rol vertebral en la operación efectiva del Estado/nación, para advertir que Aldo Francia ofrece en Valparaíso mi Amor una "arqueología del abandono" en que "se comienza a vislumbrar el Abandono del Estado" (135) pues, como figura masculinizada, "propone paradójicamente su paternidad protectora como padre ausente", reduciendo sus responsabilidad a un mínimo (y ni siquiera, podría agregarse), como es ostensible en el Chile neoliberal actual.

Gregory Cohen presta atención a las operaciones centrales del cine ruiziano en Realismo Socialista, especialmente en el terreno "chileno-estructural" de las hablas: "monólogo paroxístico" o "discurso pelambrero" y "maravillosa retórica para explicar lo obvio" (143) o "discurso Chamullento", circulan en la ruptura y contraste subversivos y autocríticos de lo Épico y lo Doméstico: "las cagadas de Ibarra podían volverse asunto de Estado y viceversa" (149). Las mezclas explosivas con que juega el cine de Ruiz y su "mirada fisgoneadora" responden también a su condición de socialista: "no es usual que un militante pueda desarrollar estos temas realmente desde su trinchera más íntima" (153). María Paz Duarte destaca los vasos comunicantes entre Diálogo de Exiliados y el teatro del absurdo que tuvo su auge en los años cincuenta y sesenta (162), señalizados en la actuación de Carla Cristi. Insistiendo en el significante "lluvia", Miguel Valderrama entrevé en Llueve sobre Santiago (y la trilogía sobre la Unidad Popular) un acento en el "movimiento político" que permite traducir materialismo aleatorio e imagen-tiempo: si las imágenes que se precipitan o periclitan —la lluvia sólo es nombrada en la radio— y sostienen sin fundamento ni teleología la duración de un tiempo histórico hasta su agotamiento y duelo, una "imagen-clinamen" sería "operación que interroga en el cliché de la imagen el latido de otra imagen (...) apenas legible (...) que en la propia extenuación de su aparecer no da lugar a una línea de fuga de la imagen, sino que interroga la condición misma de las imágenes en tanto que devenir de un encuentro" (182)

Tras un laborioso trabajo de archivo, José Antonio Sabat concluye que "los caminos vertiginosos y ambiguos de Imagen Latente escapan de las tradicionales tensiones binarias, en consecuencias, la expresión cinematográfica de Perelman transita directo hacia un infierno imposible de negar o anular por las maniobras y estratagemas de los diversos dispositivos estructurales o psico-cultuales culturales que aún se mantienen en la sociedad chilena" (212). Una sensible mirada de Valeria Valenzuela destaca las instantáneas con que La Frontera narra esa experiencia paradójica y radical que es el relegamiento como castigo político en Chile y como potente metáfora existencial (algo análogo podría decirse de la olvidada El Entusiasmo -1998-): "todos los personajes transitan por

mundos internos y ajenos entre sí. Como si cada uno de ellos viviese sumergido en un exilio interior. Las interacciones generadas por la llegada del relegado activarán un proceso de reconstrucción de identidades, donde cada encuentro queda plasmado como una fotografía" (221).

Ronald Gallardo rescata una declaración decisiva de Marcelo Gómez, el verdadero Johnny Cien Pesos: "He pasado más años de mi vida preso que libre y todos han lucrado conmigo (...) El único que no ha ganado nada soy yo" (260); para argumentar que la película "transparenta las debilidades de la política chilena en su relación con los poderes y su condición de democracia vigilada" y que en "esas amarras que dejó la dictadura en todo el entramado social (...) se fueron constituyendo conductas delictuales que se abrieron paso en medio de esos entrampes" (264). Este motivo se expande en la lectura de Taxi para Tres como anticipo de una post-transición (282) en que "la cotidianeidad se ha tornado más brava (...) degradación última de aquello que constituyó un tipo de subjetividad" (284), destacando el tema Ciudad Traicionera de Joe Vasconcelos para observar que "la ciudad se muestra como oportunidad para dar un gran golpe y no andar de lanzazo en lanzazo" (280). Finalmente, Iván Pinto observa que el cine de Andrés Wood "viene siendo el retrato más estable del período político y social de la post-dictadura" (289) y que, perteneciendo a un ciclo "más abiertamente conflictual y reflexivo" de producción, Araña se inscribe en una disputa por la relación entre historia y ficción que se abre con el despliegue de la post-dictadura: un polo de post-memoria "más distanciado ideológicamente, pero abiertamente más afectivo y sensorial" (295) que visibiliza el archivo (**No**, de Larraín, 2012); y otro que reclama "autoridad" y "autenticidad" (297) sosteniendo la lógica del testimonio y la verdad (**Cabros de Mierda**, de Justiniano, 2017). En equidistancia y negociación, el filme es síntoma del cierre del ciclo histórico y de su representación: "ve en la anomalía fascista una amenaza para convivencia social, pero (...) es, también, una película sobre el temor a las fuerzas sociales que emergen cuando la estructura consensuada de lo democrático entra en crisis" (307)

La Imagen Fragmentada aborda filmes que se disponen a sí mismos —al menos hasta cierto grado y en modos variables— como una ilustración de su presente que confronta al espectador con tomas de posición ante los dramas que retratan. Quizás esto permite comprender ciertas curiosas elipsis en la secuencia. Primero, no hay análisis de filmes aparecidos entre la segunda mitad de los años veinte y finales de los sesenta del siglo pasado —Largo Viaje constituye el segundo artículo—. Difícil imaginar una ausencia de procesos conflictivos en el período (masacre de Ránquil, matanza del seguro obrero, persecución del PC, revuelta de la chaucha, batalla de Santiago, entre otros hitos). Segundo, tampoco se abordan películas aparecidas durante la dictadura, lo que es todavía más inquietante si encontramos esta misma omisión —aunque no la primera— en el libro de Stange y Salinas, que opta por una debatible revisión del período a través de la trilogía de Pablo Larrain.

Estas lagunas remarcan los implícitos "curatoriales" señalados, más que una ausencia de material —cierto que Aldo Francia se refirió a los años cincuenta como "decenio de las sombras" y que hubo un duro impacto tras el golpe—. Desde otros criterios —quizás más culturalistas, como es el caso del análisis en La Mirada Obediente de la década de los cuarenta y cincuenta, centrado en la obra de Alejo Álvarez y José Bohr— podrían haberse integrado obras como **Julio comienza en Julio** (1979), **Los Deseos Concebidos** (1982), **El Último Grumete** (1983), Sussi (1987) o **Cien Niños Esperando un Tren** (1988) para desentrañar complejos procesos de negociación entre sujetos y fuerzas sociales en medio de coyunturas históricas complejas o reconocer zonas más opacas en una coyuntura aparentemente transparente. Incluso —imaginando desarrollos posteriores— se podría problematizar la eclosión del video bajo la dictadura como estrategia de sustitución al soporte cine —más acá de su apropiación formalista o vanguardista— en condiciones de producción (no sólo políticamente) adversas.

Como citar: Solari, P. (2026). La Imagen Fragmentada. Cambio y conflicto social en el cine chileno del siglo XX, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-01] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-imagen-fragmentada-cambio-y-conflicto-social-en-el-cine-chileno-del-siglo-xx/1262