

# laFuga

## Poética de la interrupción en el filme "Queridos compañeros" (1978)

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine del exilio** | **Memoria** | **Estética - Filosofía** | **Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Director <http://elagentecine.cl>, sitio de crítica de cine y festivales.

### Tiempo e Historia

En el texto "Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo" Giorgio Agamben propone realizar una crítica a la noción de tiempo que subyace a la de una historia etapista llegando a afirmar que nuestra época "no posee todavía una experiencia de tiempo adecuada a la de su historia". Realizando una genealogía conceptual, Agamben realiza una crítica a una idea homogénea, rectilínea y vacía del tiempo (la cronológica), oponiendo una noción "caiológica" que se proponga transformar y recuperar su experiencia<sup>1</sup>

La crítica de Agamben, no se encuentra aislada, claro está. Sin buscar ser exhaustivos, podemos rastrear las profundas raíces que en que hunde esta crítica temporal. En el campo filosófico, por ejemplo, la propuesta Benjaminiana de la revolución como detención e interrupción del continuo histórico presente en sus Tesis sobre filosofía de la Historia (1940); o en otra arista, el influyente vitalismo de Henri Bergson, podrían dar pistas de una crítica ampliamente extendida hacia las áreas del campo estético e histórico donde estas "luchas temporales" dan cuenta de un agotamiento y una necesidad de redefinir categorías con que ha sido pensada nuestra experiencia temporal. Aún con más acuciosidad, respecto a la activación de un "tiempo político", podríamos interrogar el tiempo "excepcional" propuesto por Agamben, para pensar más bien, las formas de su materialización, un concepto implicado y aún más, productivo. Miguel Hernández Navarro pensando esto, propone pensar una "temporalidad múltiple y heterogénea, pero no híbrida (...) Una temporalidad discontinua (...) una discronía, un choque de tiempos imposible de resolver" (2008:14).

Por su parte Georges Didi-Huberman ha pensado el lugar de una "imagen dialéctica" en la orientación de esta crítica histórico temporal. Respecto al conocimiento histórico, Didi-Huberman ha re-situado vía Warburg, Brecht y Benjamin la idea de un conocimiento visual por el montaje. Si ante una imagen estamos "ante el tiempo", su posibilidad histórica, se juega en la posibilidad de re-inscribir, re-montar, re-escribir el tiempo de la imagen poniendo "lo múltiple en movimiento" desde el anacronismo. Una operación de puesta en relación, movimiento y re-articulación entre las partes que haría "surgir los hiatos, las analogías, las indeterminaciones y sobredeterminaciones" (2004: 179).

La cuestión del tiempo, ya sea como interrupción (abriendo la latencia de lo que no pudo existir), o como reinicio - relanzando la utopía, el devenir, el recomienzo de un proyecto- parece caro a nuestra historia reciente, no sin más, una especie de duelo extendido que ha sido ampliamente trabajado en ensayos locales como los de Miguel Valderrama, Willy Thayer, Nelly Richard, Pablo Oyarzún<sup>2</sup>: un tiempo de la transición, del "post-golpe" y de la "post-dictadura", habitado por el fantasma de su propio duelo; una "melancolía de izquierda", siguiendo a Enzo Traverso, que no ha dejado de observar sus propias ruinas<sup>3</sup>. Si remarco esto es porque el problema no parece ajeno a nuestras coordenadas de debate. A lo que sumo, una segunda inscripción, que es la cuestión del "cine interrumpido", el cine que en el período allendista no pudo llegar a puerto por diversos motivos: de Realismo socialista (Ruiz, 1973), La tierra prometida (Miguel Littin, 1973), La historia (Sergio Castilla,

1973) o Metamorfosis del jefe de policía política (Helvio Soto, 1973), para no hablar de La Batalla de Chile (Patricio Guzmán 1976); un programa cultural cuya marca es precisamente la interrupción y su posterior exilio; películas perdidas, reencontradas, que se encontraban en plena disputa acerca del itinerario del cine chileno en el marco de la vía al socialismo <sup>4</sup>.

Esto me sirve para incluir en esta lista a la película *Queridos compañeros*, película sobreviviente, interrumpida, que trae para sí no solo el hecho de ser una película que fue parte de un cine interrumpido, si no que también, apropiarse de esa interrupción para pensar sobre sí misma, abriendo el itinerario para otros relatos y memorias posibles.

#### Niveles de montaje

Filmada hacia 1973 *Queridos Compañeros* de Pablo de la Barra, es una película perdida en los archivos hasta hace pocos años con una historia que alerta ya sobre los desfases entre tiempo e Historia.

La película comienza con el siguiente texto.

“Esta película fue filmada en Chile durante 1973. Sus elementos y su trama fueron reelaborados en el exilio, tratando de incorporar reflexivamente la perspectiva que aporta la distancia en el tiempo y el espacio. La anécdota del film se ubica en 1967, durante la presidencia de Frei. Para entonces un sector de la izquierda intentó nuevos métodos de lucha (expropiaciones, corridas de cerca, tomas de terreno), buscando diversificar los caminos hacia el poder popular. Hasta entonces circunscritos a la lucha electoral. A partir del triunfo de la UP, en 1970, ese mismo sector se incorporó y respaldó - con independencia crítica- desde dentro y fuera, el gobierno constitucional de Salvador Allende”)

La película está fechada en 1978, pero fue filmada en 1973 durante los últimos años de la Unidad Popular y en las postrimerías del golpe. Su intención inicial era filmar una ficción ambientada en los procesos de movilización social situados al inicio de la formación del M.I.R., Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

En este nivel es un drama realista que tiene por protagonistas a dos jóvenes militantes de izquierda en acciones clandestinas, vinculándose a tomas de terreno y algunas acciones de violencia directa. El filme en cuestión es un filme interrumpido: durante el año 1973 este filme no pudo terminar de filmarse por el Golpe Militar, siendo decomisado parte de su material. Incluso, antes de ello, la ficción fue interrumpida por las acciones militares previas del golpe y las marchas de apoyo al gobierno de Allende, todos elementos que de forma documental aparecen en el filme. Aquí situamos un segundo nivel del filme, este es el del acontecimiento histórico que interviene en el filme fracturando la ficción en forma de documento. Un documental, podríamos decir, de un equipo rodando en el último año del gobierno de Allende, y donde la ficción se “desenmascara”. Un tercer nivel opera como meta-reflexión desde la sala del montaje, el que organiza las relaciones y contrapuntos entre ambos niveles, realizado en 1978 en Venezuela desde el exilio, y desde dónde interviene una permanente voz en off.

El filme monta, en definitiva, tres tiempos: 1967-1970: Tiempo de la ficción que reconstruye la historia del Movimiento de Izquierda revolucionario (montaje continuo, lineal y causal). 1973: Año en que se realizó el filme que documenta la interferencia del golpe en la realización de la película (montaje documental y expositivo). 1978: Año del montaje mismo, recreado como meta-discurso al interior de la película, al interior de una sala de montaje (montaje metareflexivo). Ahora bien, si bien esto nos lleva a una taxonomía narrativa y discursiva del filme, no es suficiente ello para problematizar o vincular esto al eje que nos interesa: una poética de la interrupción..

#### Interrupciones

Hay tres interrupciones muy marcadas en el filme. La primera, es una escena en que los rostros de los militantes son filmados, la imagen pasa a blanco y negro- como proviniendo directamente de la sala de montaje- y la voz dirá que en esta escena se iba leer un manifiesto de los militantes, pero que este fue allanado de la productora de cine en septiembre del 73 y que en él

“se condenaba el asesinato de un poblador, calificaba capital bancario como instrumento opresor, legitimaba la expropiación y explicaba que la acción se ponía al servicio de los explotados, cuya redención era inevitable a corto o largo plazo. Puedo dar cuenta que en este documento estaban expuestas las ideas más profundas y vitales de sus autores”.

La segunda, ocurrirá de forma similar. La ficción, nuevamente es interrumpida, esta vez por un suceso que sucede durante la filmación, el levantamiento de Tacna, en junio de 1973, donde el pueblo se manifestó a favor de Allende. Las imágenes muestran, en ese momento, a los actores devenidos sujetos reales y políticos, apoyando la manifestación “los actores abandonaron a los personajes y se sumaron a las actividades”. La pantalla se divide en dos, y es la cinta del filme la que se detiene en un still, en la pantalla, una imagen de Pinochet, caminando al lado de Prats. La voz agrega “No sabíamos lo suficiente”.

La tercera interrupción del filme es la definitiva y se da hacia el final del filme. Luego del éxito del operativo- un asalto a un banco- lo que estaba planificado dentro de la ficción era la unión de Ana y Vicente en el triunfo de Allende, Ana como parte de la mayoría cívica que creía en el proceso democrático y Vicente desde la distancia “crítica” anunciada desde el inicio por el film. Sin embargo, agrega la voz: estas imágenes no pudieron ser filmadas, el rodaje se terminó el 11 de septiembre de 1973....”Ana y Vicente fueron asesinados en 1974 y ya no hay sentido para ese final”. Le película vuelve a 1978 y a Caracas. El film –la cinta- es literalmente sacado de la sala de montaje y la voz off nos dice: “Volveremos...venceremos”.

En las tres escenas mencionadas, la interrupción funciona como la marca traumática del suceso político en el discurso y el dispositivo del film. Sus “incompletudes” son incorporadas dentro del discurso de la obra como vacíos en el relato de ficción. Funcionan como lapsus, e interrupciones de un discurso del todo articulado, no terminan por articularse más que desde una voz que, en presente-1978- recuerda: la ficción, los sucesos alrededor de esa ficción, la relación con de la ficción con los sucesos históricos de su tiempo

El estatuto de la voz off, nos sitúa en la posición de un meganarrador “testigo”, como si fuese la propia conciencia narratológica del film que se filmaba en 1973 y nos hablara. Ya vemos, entonces, las operaciones citadas recuerdan a lo que hoy conocemos como un “pensamiento” que se da a través del montaje de las imágenes. Esto incorpora, de lleno y explícitamente, la sala de montaje, y ella aparece como parte de la ficción en la segunda secuencia de la película. Lo que estamos viendo durante el film es “la película siendo montada”. La sala de montaje aparece desde el inicio del filme y es algo más que el nivel metanarrativo: es la cocina de una conciencia que combina niveles, los tiempos históricos, explicitada como proceso, como primado de la relación, escritura, comparación, asociatividad que constantemente socava en el orden del relato, una mesa de trabajo donde es posible visualizar la vinculación –ya veremos, coyuntural- de los distintos tiempos históricos articulados ahí.

El montaje opera, también, visualizando un tiempo no cronológico, un tiempo heterocrónico y tejido por capas, fracturas e indeterminaciones. La primera escena es la imagen del montajista y la cinta “ingresa” a la máquina, mientras en la pantalla vemos dos imágenes proyectadas en paralelo, una imagen en blanco, la otra el inicio del filme de “ficción”. En otra secuencia, la secuencia de las imágenes de ficción da paso al documental: los actores marchan vestidos con su vestuario de la ficción pero siendo ellos cuerpos reales marchando en apoyo al gobierno de la UP.

Por último, el montaje posibilita la materialización de la experiencia temporal, esto es, visualizando la imagen como producción (la cinta, el proceso de producción) e historicidad contingente del registro. Es el soporte el que “toma peso” en el filme. Siguiendo a Mary Anne Doanne: la película reflexiona sobre su propio “tiempo cinematográfico”, una suerte de piel de la historia, cuyo soporte problematiza la inscripción material, su condición “técnica” de aparato mnémico, cuya consciencia repentina aparece en filme, sin saber del todo que era lo que se estaba filmando cuando se estaba filmando; o, siguiendo a Cocteau, el cine esa la muerte trabajando.

#### Coyuntura y contingencia

Es necesario pensar esto con y contra Agamben; con y contra el anacronismo. Si este existe partir de una operación discontinua, anómala, imposible de re-absorber en el tiempo lineal de la historia ¿no se reduce el anacronismo más bien a una operación de exposición de temporalidades? ¿es posible

asumir una crítica al “presentismo” histórico implícito en la filosofía progresiva de la historia sin que este sea formulado únicamente como un desentaje anacrónico?

Queridos compañeros presenta aquí un doble agenciamiento que es tanto de la imagen cinematográfica como del espacio político, multiplicando y generando un tiempo complejo, denso, textil que habilita el montaje como operación sintética y de re-organización de las partes, para pensar una coyuntura histórica, esta es la del fracaso de un proyecto político, pero que no desdibuja el mapa estratégico.

Todo el filme, articula una puesta en relación desde el montaje pero con el objetivo de asediar una conciencia histórica. La ficción sucede como visualización de un tiempo político “a contrapelo” y apoyando con “distancia crítica” al Allendismo, una ficción militante que buscaba discutir al interior de la izquierda las diferencias metodológicas al interior de la revolución, la “revolución en la revolución”. Por otro, se trata del impacto en la conciencia crítica que constata su “momento” reflexionando sobre la experiencia reciente y situándose desde una derrota; ese pensamiento, creemos, es también parte de una reflexión coyuntural, la conciencia “presente”, está constantemente interrogándose sobre sus procedimientos y acciones políticas en el pasado reciente, interrogándose cómo las cosas “podrían ser de otro modo”. Para Mary Ann Doanne, estos son rastros de una indexicalidad cinematográfica, vinculada a lo contingente, una temporalidad específica de lo cinematográfico “La contingencia marcada por la indexicalidad no es la representación de la historia como marca de lo real si no la historia como rastro de lo que podía ser de otra manera” (2009: 95)

A ello llamamos un tiempo de la coyuntura. La “curva heterocrónica” ayuda a visualizar los distintos momentos en que la “decisión” política. Al comienzo del film la voz off de 1978 nos dice:

“Precisamente por la interrupción histórica, aunque resulte paradójal, que quisimos terminar la película a toda costa....antes de ser víctimas del desasosiego y la fatalidad...el estrecho margen entre locura y lucidez dado por el dolor debe ser difundido con uñas y dientes”

Reflexión militante: se trataría del duelo, pero también de pensar la toma de respiración para un proceso –histórico– que no se detiene. Melancolía del proyecto que no pudo ser, acaso, necesaria para poder observar la imagen detenida, visualizando sus partes, su itinerario, el cómo se ha llegado hasta ahí.

Queridos compañeros hace del anacronismo, un mecanismo de visualización, reflexión y conocimiento, desmontando las trayectorias específicas que llevaron a la izquierda revolucionaria a su propia derrota. Una conciencia post-histórica del cine, que abre sus operaciones al lugar de una imagen “justa” respecto a un acontecimiento histórico y político; un acontecimiento que en un bucle entre documental y ficción, busca en la restauración de una experiencia, la necesaria fabulación de unos otros posibles.

Es en y a través de la imagen, cruzando sus departamentos genéricos, donde se hace posible una nueva forma de recomenzar, proyectando su relato a un horizonte crítico contemporáneo. Sus imágenes persisten, resisten, buscan situar una vez más sus preguntas, para pensar desde la izquierda, hacia la izquierda, los sueños de otros futuros pasados posibles.

## Notas

### 1

“La historia no es entonces como pretende la ideología dominante el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, si no la liberación de ese tiempo. El tiempo de la historia es el cairós en que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad. Así como al tiempo vacío e infinito del historicismo vulgar se le debe oponer el tiempo pleno, discontinuo, finito y completo del placer, del mismo modo al tiempo cronológico de la pseudohistoria se le debe oponer el tiempo cairológico de la historia auténtica” (2007:154). Infancia e Historia. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2007

2

Prefacio a la postdictadura (Valderrama, 2019) Santiago: Palinodia; Nelly Richard: Las marcas del destroz y su reconfiguración en plural. En *Pensar en/lapostdictadura*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile (2001); Thayer, Willy. "El Golpe como consumación de la vanguardia." El fragmento repetido: Escritos en el Estado de excepción. Willy Thayer. Santiago, Metales Pesados (2006): 15-46.; Oyarzún, Pablo. "Duelo y alegoría de la experiencia." A propósito de Alegorías de la derrota de Idelber Avelar. <http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0405/alegoriadelaexperiencia.PDF> (2000)

3

Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2018.

4

Sobre esto ver: El cine interrumpido de la Unidad Popular (Caiman cuadernos de cine 180, p18-20)

---

Como citar: Pinto Veas, I. (2023). Poética de la interrupción en el filme "Queridos compañeros" (1978), *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-03-04] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/poetica-de-la-interrupcion-en-el-filme-queridos-companeros-1978/1129>