

## Vías no realizadas en el cine político chileno. Parodia, extrañamiento y reflexividad

Unrealized Paths in Political Chilean Cinema.  
Parody, Estrangement and Reflexivity

Iván Pinto

Instituto de la Comunicación e imagen. Universidad de Chile. Santiago  
ivanpintoveas@gmail.com

Luis Felipe Horta

Instituto de la Comunicación e imagen. Universidad de Chile. Santiago  
cinetecaudechile@gmail.com

**Resumen** • En el marco de un convulsionado período político que llevará al golpe de estado de 1973, el cine chileno enfatiza la pregunta por su función como generador de cambios sociales y de apoyo al gobierno de la Unidad Popular. Cuestionando sus operaciones cinematográficas y estableciendo un claro índice de reflexividad, dos filmes, *Queridos compañeros* (1976) y *Realismo socialista* (1973) dejarán huellas de las “vías no realizadas” del cine político chileno, que se verán interrumpidas por los acontecimientos históricos. Ambos filmes articulan una crítica a la visión clásica del cine militante de izquierda, uno por vía de la parodia, el otro por la “puesta en abismo” del relato.

**Palabras clave:** cine, política, militancia, parodia, reflexividad.

**Abstract** • **Abstract** During a convulsed political period that will reach its climax with a military coup in 1973, Chilean cinema focused on the question of its function as a source of social change and support for the Popular Unity government (UP). Questioning its cinematographic operations and establishing a clarifying index of reflexivity, two films *Queridos compañeros* (1976) and *Realismo socialista* (1973) will leave traces of an interrupted process within political cinema in Chile. Both films state a critique of traditional left cinema, one by means of parody, and the other by a “mise en abyme”- or a story-within-a-story- of its narration.

**Keywords:** Cinema, Politics, Militante, Parody, Reflexivity.

Hacia inicios de la década del sesenta, el surgimiento del cine universitario desde el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Cine Experimental de la Universidad de Chile otorgará a la imagen cinematográfica un rol documental, de testificación y concientización sobre los problemas “país” que creará las condiciones para el surgimiento de lo que Alberdi, Corro, Larraín y Van Diest (2007: 52) han llamado un “realismo histórico”, una cierta tendencia a “cualidad mimética del registro, una voluntad de patentizar mundo fenoménico”<sup>1</sup>. En su lectura, esta marca realista del cine documental surgido durante estos años y hasta 1973, tendrá algunas características que situarán su peculiaridad, entre ellas, la simbiosis documento/ficción (2007: 17), una cierta intuición catastrófica (2007: 21), una situación permanente de exceso y barroco discursivo (2007: 17) a lo que han llamado “realismo en trance”: un realismo “ambiguo”, definido tanto por el registro y adhesión a las tensiones sociales, políticas y culturales como por una cierta “dificultad para expresar lo real”<sup>2</sup>. Este realismo, debe situarse en el marco de un cine de oposición a la vez que autoafirmación de una identidad nacional y continental.

1969, como sabemos, parece ser el año de consagración para lo que se llamará “El nuevo cine chileno”, con el estreno internacional y nacional de tres filmes que consideramos canónicos: *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin; *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz<sup>3</sup>. Las tres concebidas desde el interior del cine documental universitario— no solo por institucionalidad sino también por concepción, estilos y estéticas heredadas— pero haciendo extensibles la relación del “directo” documental y el montaje de corte abrupto, hacia la ficción, en la simbiosis mencionada. Las tres, claramente imbuidas de este “trance realista”, aunque con distintos propósitos, ideologías e intereses, que van de la denuncia de la *neocolonización* pasando por la exposición de la desigualdad vía el retrato social e incluyendo un relato coral sobre la subsistencia de modos y hábitos sociales en el marco de la migración campo-ciudad. 1969 es también el año del festival de cine de Viña, lugar de encuentro internacional para la instalación definitiva del llamado “Nuevo cine latinoamericano”, un cine que buscaba fundir desde el modo más diverso la relación entre obra y sociedad, vanguardia y política, arte y cultura popular<sup>4</sup>.

En 1970, con el ascenso de Allende, los cineastas han pasado del descubrimiento de una imagen cinematográfica de testificación y registro (por un lado) o un cine de vía expresiva

<sup>1</sup> A su vez, señalan los autores, un cine que ha apostado por: “la diversificación de los relatos, la aparición de alternativas al modelo dominante de ficción heroica, de la acción edificante y con ella la irrupción en el espacio de legitimación visual de la pantalla (plano testimonial superficie de validación y legitimación existencial, según el cual el filme mismo se aparece como prueba de existencia cultural) de otras finalidades del cine, de otros figurantes, espacios, modos de narrador, relaciones imagen-sonido, de otros temas, puede ser considerado como efecto y refuerzo de una crisis ética, o bien como una réplica de las diversas crisis de los fundamentos conceptuales de la modernidad, de los fundamentos ideológico burgueses de la sociedad contemporánea, de la crisis de la razón instrumental identificada con el predominio de lo útil y con la doctrina del rendimiento” (2007: 12-52).

<sup>2</sup> Realismo ambiguo entendido como “diversas conexiones entre cine y realidad” donde lo que está en juego es: “cómo y a través de qué se expresaba la realidad que les correspondía o protagonizaba”; “Realismo como sentido: dirección, sensibilidad, significado”. (Corro, Alberdi, Larraín, Van Diest, 2007). Por su parte, hay que señalar que este realismo parecía ser por estos años en América Latina una tendencia generalizada. Antonio Paranaquá ha propuesto llamar a este estilo como el surgimiento de un “realismo latinoamericano”.

<sup>3</sup> Canonizadas y analizadas en distintos libros, entre ellos: *Plano secuencia de la memoria en Chile e Historia del cine latinoamericano*, dentro de este año también podemos incluir *Caliche sangriento*, de Helvio Soto.

<sup>4</sup> Para más información ver: Francia (1990), Vellegia, Gettino (2002), Orell (2006).

(por otro), hacia un cine de compromiso político explícito con el gobierno de la Unidad Popular, documentado en el “Manifiesto de los cineastas por la Unidad Popular”, un texto que en palabras de Jacqueline Mouesca, llamaba a:

Construir una cultura auténticamente nacional, y por consiguiente, revolucionaria [...] proponiendo enseguida una serie de formulaciones orientadas a establecer el carácter, tareas y deberes del cine chileno, a partir de un enunciado categórico donde se afirma que el cine Chileno por imperativo histórico deberá ser un arte revolucionario (1988: 54).

## IMPERATIVO HISTÓRICO Y FRACTURA

Entre 1970 y 1973 podemos situar un segundo ciclo<sup>5</sup> del cine chileno y su relación con lo político<sup>6</sup>. En una secuencia, quizás arbitraria, podríamos señalar filmes como *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel donde se contrasta vía montaje la escalada de violencia hasta el ascenso de Allende; *Entre ponerle y no ponerle* (1971) de Héctor Ríos sobre la opresión de la clase trabajadora y el alcohol; *No nos trancarán el paso*, de Guillermo Cahn (1972) documental sobre el conflicto entre propietarios y trabajadores de una forestal<sup>7</sup>. En este marco, Miguel Littin, será enfático al declarar: “¿Qué se espera del cine en un país que está construyendo socialismo? La defensa de los intereses económicos o políticos? En primerísimo lugar el cine es un instrumento para educar a las masas” (Mouesca, 1988: 56).

Littin marcará una línea discursiva sólida y posicionada del cine político y representa, sin duda y explícitamente, la figura del cineasta “comprometido”. Incluso Aldo Francia, abandonará en parte un cierto realismo Baziniano con énfasis en el fuera de campo, por ejemplo, en toda la secuencia inicial de *Valparaíso mi amor* hacia un llamado explícito a la acción de *Ya no basta con rezar* (1972).

Sin embargo, el llamado a un cine que por “imperativo histórico” deba ser revolucionario no es del todo claro. La mayoría de los cineastas comprenderán que se debe hacer un cine de apoyo a la UP (parece ser, dadas las condiciones históricas, un enunciado indiscutible, que servirá como un llamado a las capas medias intelectuales a realizar un cine que apoye los procesos, y se interrogue por su rol en ese marco), pero no todos coinciden en la forma en que este cine deba ser realizado, ni mucho menos los estilos narrativos y estéticos que promulgarán. Es necesario insistir en esto: la diversificación dentro de un cine llamado de “izquierdas”, “militante” y “comprometido” tiende a la polarización desde el momento en que el imperativo histórico pasa a preguntarse por su rol social, y es por ello que son distintas –y opuestas– líneas de pensamiento, enunciados ideológicos y estilos cinematográficos

<sup>5</sup> Coinciden en este segundo ciclo Mouesca (1988), Salinas y Stange (2008).

<sup>6</sup> De acuerdo a Velleggia Gettino, podemos identificar tres rasgos esenciales del cine político que lo diferencian.

<sup>7</sup> Recordemos también que parte de este cine contará con el apoyo de Chilefilms. Jacqueline Mouesca señala: “Los documentales producidos directamente por Chilefilms, según la pauta que se estableció desde el primer periodo, debían ajustarse a un plan propagandístico específico ligado a la aplicación del programa de gobierno de la Unidad Popular y a la lucha por el cumplimiento de sus metas y de enfrentamiento con sus enemigos” (1988: 58). Cabe también decir que el rol adjudicado al cine como medio de masas está en estricta relación con la desventaja propagandística y de medios de difusión del gobierno de Allende frente a los diarios de circulación nacional. Esto fue analizado en su momento por Armand Matellart en el libro *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Siglo XXI, discutido por esos días en las aulas de la Universidad de Chile.

los que tensionan “la pantalla cinematográfica” como lugar de encuentro de lo colectivo y por ende, la formación del corpus como un bloque sólido y unitario.

La escalada de violencia que se irá viviendo en el contexto social y que llevará al golpe de estado de 1973, parece haber encontrado al cine chileno en pleno proceso de búsqueda estética en el marco de una crisis de su función social<sup>8</sup> (una crisis que en parte se vivirá a escala global) y que señalará líneas de debate sobre la forma cinematográfica<sup>9</sup> pero también sobre los enunciados políticos que hay acerca del momento social que se está viviendo.

Dos filmes dan cuenta de este proceso dentro del cine chileno hacia 1973:

El primero, *Realismo socialista* (1973) de Raúl Ruiz señalará el quiebre definitivo del director con respecto al “modo de representación” del cine militante de izquierda, utilizando la parodia e invirtiendo, el relato de ascenso hacia el momento clímax de concientización política.

El segundo, *Queridos compañeros* (1976) de Pablo de la Barra que verá su filmación interrumpida por el golpe de estado y deberá terminarse en el exilio tendrá claros enunciados políticos, respecto a una “distancia crítica” pero afirmativa del gobierno de la UP, por la vía armada. A su vez, es una mirada reflexiva sobre el propio dispositivo cinematográfico, proponiendo una puesta en abismo a nivel del relato.

Podríamos hablar, con cierto cuidado, de un agotamiento del discurso militante, comprendiendo que lo político pasa por la historicidad de sus opciones estéticas en este contexto político, recordando la frase que por esos años repetía Godard en su etapa más politizada junto al colectivo Dziga Vertov: “filmes hechos políticamente y no filmes políticos en sentido utilitario”<sup>10</sup>. Pero en segunda instancia, se trata del surgimiento de un cine político que verá interrumpido su desarrollo debido al golpe de estado de 1973. Ambos dejan huellas de “vías no realizadas” por el cine político en Chile.

## EL REALISMO SOCIALISTA

Calificada en su momento como un filme “alucinante y apocalíptico” (Primer Plano, 1973), hoy es poco lo que podemos ver de él: unos cincuenta minutos que fueron exhibidos por

<sup>8</sup> Al respecto, Mouesca señala una cierta dificultad tanto en su producción como en el interés por parte del “espectador colonizado” en ver el cine chileno. En una entrevista del período, Raúl Ruiz señalará sobre el rol del cine y su relación con la televisión: “Creo que los talleres cinematográficos obreros y campesinos van a definir una situación respecto a la TV, porque en última instancia es la TV la que va a tener que asumir todas esas inquietudes y no el cine” (Filmoteca Española, 1983: 9).

<sup>9</sup> Ya en la formación llamada “Nuevo cine latinoamericano” y sus manifiestos que para Gettino-Velleggia conforman un serio aporte a la teoría del cine, desde distintos lugares de enunciación, el énfasis otorgado por la función política en el llamado manifiesto del Tercer Cine de Gettino-Solanas, parece encontrar primero tensión en la estética de la violencia de Glauber Rocha (considerada un documento padre del Cinema Novo), y luego una respuesta clara en “Estética del sueño”, en cuanto a la raigambre poética, tricontinental y mítica del cine latinoamericano (Gettino-Velleggia, 2002).

<sup>10</sup> Ana Amado recuerda en su libro *La imagen justa*, una entrevista a J. Henry Roger a propósito del posicionamiento del grupo fílmico y su resignificación del concepto “militante”: “Habían gruesamente tres actitudes: 1. La ficción de izquierda: representemos el conflicto social con el sistema de narración clásico. Es decir, ese tipo de películas que, en su forma misma, desapropiaba al espectador de su capacidad de pensar [...] 2. Una versión de extrema izquierda de la ficción de izquierda ¡dénos películas para nuestros mitines políticos! 3. Nuestro punto de vista: filmes hechos políticamente y no filmes políticos con sentido utilitario... que no se resuman en el discurso político que reivindican, si no por una forma que organiza lo real cinematográficamente en nombre de un punto de vista sobre las luchas [...] apostando a la complejidad no al slogan” (Amado, 2009: 27).

primera vez en el Festival de Cine de Valdivia del año 2008 y pertenecientes a la Cinéma-thèque Royale de Belgique.

*El Realismo Socialista* se filma en 1972, un año clave en el desarrollo de la experiencia de la Unidad Popular: colmado de revueltas, agitación popular, el paro nacional de los camioneros en el mes de Octubre y el posterior nombramiento del General Carlos Prats como Ministro del Interior, hablan de un año que decidió muchos acontecimientos que determinarían el posterior desenlace.

El cine de Ruiz de los años setenta giraba como un satélite en torno a la producción local que se veía golpeada por las restricciones que el mercado le imponía a un país socialista. Llegaba poco material virgen, los costos eran altos y escaseaban insumos para filmar. Sus películas de este período —a diferencia del giro barroco posterior— giran en torno a la violencia: la violencia física de *La Expropiación* (1972) o bien la violencia verbal de *Palomita Blanca* (1973), terminan siendo conceptos que afloran como escudo al estar en medio de algo que no se sabe exactamente lo que es. Esta violencia en realidad es la cáscara de una mirada desconfiada sobre los procesos y el discurso de una izquierda solemne, que sentía responsabilidades a nivel mundial pero que debía lidiar con las mesas cojas dentro del país<sup>11</sup>. Ruiz se sitúa como antagonista crítico del cine discursivo y panfletario de la Unidad Popular del documental que fotocopia la estética soviética y cubana, y principalmente de la mitificación de lo que se asumía como proceso. *El Realismo Socialista*<sup>12</sup> es contemporánea a *El primer año* (Patricio Guzmán, 1972) y *El diálogo de América* (Álvaro Covacevic, 1972), ambos documentales cuya forma se complace en presentar la labor de un Salvador Allende épico y que resiste desde el socialismo los embates del imperio.

11 Malcolm Coad en su lectura del cine de Ruiz del período ha llegado a hablar de los “espacios interiores del discurso”: “saliéndose, entonces, de este espacio público de la historia oficial, Ruiz propuso indagar en los espacios interiores del discurso social. Su idea no era alejarse de la política sino establecer conexiones entre eventos públicos y episodios más profundos de la patología social, llevando a su audiencia a reconocerse no sólo en la historia colectiva si no en su comportamiento cotidiano” (Coad, 1983: 104).

12 Ruiz señalaba entonces que la película duraba “casi 4 horas”, de las que hoy solo se conservan alrededor de cincuenta y cinco minutos. El mito comienza desde la misma realización: Darío Pulgar, amigo y entusiasta de las películas de Ruiz, consigue financiar la realización de la película. Ruiz, por su parte, trabaja con el mismo equipo de otras películas del período: Jorge Müller en la fotografía, Pepe de la Vega en el sonido, y el montaje de Carlos Piaggio. Aparecen en la película el propio Darío Pulgar, Alfonso Varela, Kerry Oñate (entonces director de la Cineteca de la Universidad de Chile) y Juan Carlos Moraga, que con el correr de los años terminaría creando un partido político denominado “socialista” para apoyar a Pinochet. Cuesta imaginarse que esta película durase cuatro horas. Más bien es sospechoso: la diferencia entre una copia de trabajo y una copia finalizada en Ruiz es considerablemente ambigua, sobre todo si se analizan sus declaraciones donde señala que no aspira a que la película llegue a circuitos tradicionales de exhibición. Lo cierto es que no está documentada la exhibición pública de la película, y el mismo productor señala que: “efectivamente se vio en grupos pero nunca en una sala”, lo que hace cuestionable su exhibición pública. Por otra parte, quienes la vieron en aquellos años prácticamente no la recuerdan, o más bien recuerdan el aura existente más que la obra en sí misma. Los entonces alumnos de Ruiz en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica recuerdan haberla visto, ya que se montaba en dichas dependencias: “Fuera de sus mejores amigos, que se encargaban de difundir la palabra del “maestro”, casi nadie estaba con él” señalaba Cristián Sánchez sobre la devoción, que se encontraba con el completo rechazo a una película formalista, escéptica, ajena a los momentos que vivía el país y que solamente se dedicaba a jugar con trabajadores “fieles al maestro” que se prestaban para cualquier cosa. A partir de acá los mitos comienzan a ser parte de la película. Que nunca se terminó, que fue concebida para ser parte de los debates internos del partido socialista (si bien es cierto Ruiz era militante, nunca fue un activista, y dentro del partido, ex militantes señalan que nunca se proyectó con fines políticos), que usó parte del material para hacer *La Expropiación* o que simplemente la abandonó en pro de sacar adelante *Palomita Blanca*, película maldita que sólo llegó a estrenarse en 1992 con la llegada de la democracia, aquélla que también ha colaborado en sumirla en el olvido.

## POLÍTICA Y PARODIA

En una de las pocas entrevistas de la época, Raúl Ruiz develaba algunas claves para entender la construcción de *El Realismo Socialista*: juegos aleatorios donde trabajadores reales interactuaban con actores, representando acontecimientos que ya habían vivido, pero a la vez utilizando la musicalidad del habla popular. Por otra parte, se daba el lujo de citar las obras vanguardistas de Andy Warhol, que por aquellos años eran experimentos netamente formales y de cuestionamiento de lenguaje.

La descripción que hace Ruiz en aquellos años de su obra, es importante:

Hay un pequeño-burgués atraído por la dinámica de la revolución, de una revolución que lo va a buscar a su casa, y a la cual él, junto a su gente, se pliega. Por otro lado está el proletariado, una fuerza social que tiene su propia dinámica, dinámica que la pequeña burguesía trata de frenar.

Dentro de esa doble dinámica, dos personas se desvían y traicionan. El proletario se va a la extrema derecha y después a la extrema izquierda y su desviación es mucho más significativa que la del pequeño-burgués. La desviación del pequeño-burgués es estructural: lo normal es que se desvíe (Primer plano, 1972).

La película comienza con una tensa asamblea de trabajadores, donde se decide “qué hacer” con el compañero Lucho (Juan Carlos Moraga), un trabajador que comenzó a llevarse las herramientas de la fábrica a su casa para formar independientemente su “propio tallerito en la población, porque uno también tiene derecho a progresar”, bajo argumento que ahora la industria le pertenece a los trabajadores. Tildado de ladrón, liberal y burgués, el compañero Lucho decide retirarse (aunque se puede entender, a la vez, que es expulsado), quedando cesante. Paralelamente a esto, veremos a un intelectual que milita en un partido interesado en crear un “frente cultural poético” dentro del conglomerado político. Él se da cuenta que existe “a sus espaldas” un complot por parte de sus compañeros de partido que han decidido no apoyar al proyecto. El poeta despótica contra esos “mecanismos pequeño-burgueses” y decide renunciar al partido para dedicarse a la publicidad y ganarse algunos pesos. El ex obrero empieza a involucrarse en actos de sabotaje de extrema derecha, mientras que el intelectual enloquece llegando a contratar al obrero como guardaespaldas, y cometiendo un acto de suicidio hacia el final.

Una de las principales preocupaciones del filme será el rol del intelectual y la producción simbólica en el cambio social. Asumido interno dentro de cierto contexto social, su clase parece ser algo irrenunciable, y por ello, los conflictos que surgen tienen que ver con su relación estratégica en las organizaciones políticas. Durante una escena que ocurre en una Boite, por ejemplo, un diálogo entre el intelectual y otro compañero del partido grafica algunas contradicciones:

bueno...y la revolución...¿cuándo la hacemos?  
la revolución se hace cuando la gente está descontenta.

Luego acota: “pero con buena música, Quilapayún, la filarmónica... esos son los pequeños vicios de pequeña burguesía... se finge la vida de gran burgués pero que no es... todos trabajan, no hay huelga”. Más adelante agrega: “El estado lo que quiere es que no haya problemas, es decir, revolución, desorden, matanza”.



En este diálogo logramos tener algunos elementos. En primera instancia una percepción del conflicto entre producción simbólica y cambio social, y por ende, un juicio valorativo por parte del poeta hacia un tipo de arte que “deja a la gente contenta”. El poeta que está buscando hacer un “frente poético” con los “malos poetas” de su partido, pero cuando se percata que ello no es prioridad ahí, termina suicidándose: “a mí no me van a transformar en burócrata, en un chupamedia...” dice mientras se ahorca. Este suicidio es significativo pensando la obra de Ruiz en este período: implica el desencuentro absoluto entre la vanguardia estética y la política y de algún modo replica hacia una clausura de la propia politicidad de la obra. En la secuencia final y autodestructiva la cúpula partidaria –en una secuencia tanto onírica como cruda– se suicida.

Hacia el final, en una escena cuyos planos no han terminado de montarse –vemos las claquetas y podemos suponer que fue interrumpido por el golpe– un grupo de obreros discute “qué hacer”. Entre las cuestiones que debaten está el llamado a renunciar a los partidos de la “clase dirigente burocratizada”, que llevan “más de 60 años al poder al margen de la lucha trabajadora otorgando educación de masas.” Lo que necesitan es “formar un ejército popular dirigido a la clase trabajadora”. Entre medio de cortes abruptos, claquetas que se cierran sobre el plano, una de las últimas imágenes que logramos ver es la de una pistola.

Ruiz termina haciendo una apuesta por la conflictividad en ciernes del “espacio intermedio” entre la lucha de clases y el proceso de ajuste y burocratización estatal, enmarcando a sujetos en situaciones concretas de vida y dinámicas históricas que, tanto estancan como llevan hacia un proceso de liberación social. Su resultado es, por un lado, mostrar el aumento de la contradicción dentro de la propia lucha de clases, y por otro, pedirle otra función política al cine que la de “ilustrar”<sup>13</sup>.

Leeremos esto bajo el signo de la *parodia*<sup>14</sup>. Un dato no menor, proviene del nombre del film. *Realismo socialista*, como concepto alude a la estética estatal soviética propugnada por Stalin bajo el decreto de *reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*

<sup>13</sup> Para Michael Goddard, en *Realismo Socialista*: “Ruiz estaba apuntando más bien a incorporar directamente las disonancias entre los distintos elementos del proceso revolucionario, en un sentido sin la mediación de la representación a pesar del enmarcado de la política en una elaborada estructura de ficción. De nuevo, es por mucho un caso del intento de capturar el inconsciente político, la forma en que la política se vive realmente, en lugar de como tiende a ser representada de acuerdo a una historia unificada, lineal y propagandística.” (Goddard, 2010). Ruiz, por su parte, en una entrevista que da en 1971, afirma sobre sus compañeros de generación: “No estamos en el momento de la toma del poder, como todos sabemos, si no en el previo. Pero los compañeros se dedican a presuponer una cierta euforia que no existe, una serie de posiciones ganadas que generalmente, no lo están, y concretamente, al crear todo este conjunto de informes, crean una especie de epifenómenos que, en última instancia, es peligroso porque anula la capacidad revolucionaria de los sectores medios progresistas y por otro lado enardece a los sectores de tendencia reaccionaria. Soy muy crítico respecto a lo que se está haciendo” (Ruiz, 1983: 10).

<sup>14</sup> Analizando el eclipsamiento de la parodia en la posmodernidad, Fredric Jameson da luces sobre el concepto: “... encontré sin duda su campo abonado en la idiosincrasia de los modernos y su estilo “inimitable”: las largas frases de Faulkner con sus interminables gerundios, la imaginería de la naturaleza de Lawrence salpicada de coloquialismos quisquillosos; las invertebradas hipostasis de las partes no sustantivas de Wallace Stevens, [...] las fatales caídas -pero en última instancia previsible- caídas desde el egregio *pathos* orquestal hasta el sentimental acordeón aldeano en Mahler, la práctica en clave de meditación solemne de la pseudo etimología como una forma de “prueba” típica de Heidegger... todo ello causa la impresión de algo “característico” en la medida que se desvía ostentadamente de una norma que, por ello mismo, resulta en cuanto tal reafirmada -de una forma no siempre agresiva- por la mímica sistemática de sus excentricidades deliberadas” (42), luego, estableciendo un paralelo al pastiche, llega a mencionar a la parodia como la “imitación de una mueca determinada, un discurso que habla de una lengua muerta” (43).

firmado en 1931, y que significó el fin de las investigaciones ligadas a las vanguardias constructivistas y futuristas en el ámbito del cine, la literatura, la pintura, y la música. En perspectiva, el título pareciera aludir tanto a una distancia del “realismo social” propugnado por el Estado (todo el filme alude al conflicto entre lucha de clases y Estado), como a “dar cuenta” de un cierto estado “de la realidad” en el marco del socialismo. De cualquier modo, su régimen de lectura es riguroso y logra leer lo que podríamos llamar como un *modo de representación* en el relato político de esta década. Ruiz utiliza los tópicos visuales y procedimientos heredados de la escuela documental/realista de la simbiosis –desde el comienzo, por ejemplo, hay una clara referencia a la imaginería y a los modos del cine documental social directo de la década del sesenta, no dejando claro hasta la segunda escena si se trata de una ficción o un documental- pero falsea los tópicos, contraviniendo el *dictum* pedagógico, propio de la corriente social- histórica del documental. No hay momento de “revelación”, por ejemplo, ni montaje de oposición en un sentido afirmativo, ni grandes slogans. Lo que veremos será un viaje en descenso hacia la autodestrucción, en cuyo desenlace tanto la función simbólica –incómoda políticamente en su lenguaje, extraña, anti-ilusionista y constructiva– como la política –un relato que termina con un obrero rechazado y un intelectual de izquierda que se suicida, validando de algún modo un llamado a la vía armada para la toma del poder por parte de un grupo de obreros, agudizando, por ende, las contradicciones– son problematizadas.

### QUERIDOS COMPAÑEROS, UN FILME INTERRUPTO

*Queridos compañeros* narra la historia de Vicente y José, dos militantes de un partido revolucionario que han decidido llevar a cabo diversas acciones con la perspectiva de radicalizar la acción política. Clandestinamente, planean cometer un “operativo conjunto”, que ayudará a su movimiento político. Vicente, por su parte, pertenece a la clase alta chilena, y José a la trabajadora. Pero el filme, a su vez, agrega una mirada autorreflexiva incorporando el montaje y una visión en retrospectiva del período, en el marco de la interrupción del proceso social que se estaba viviendo.

La historia de la película *Queridos Compañeros* está bañada de nostalgia, de personas que no están, desaparecidos, exilio y desarraigo. Pero también es el retrato de una generación que buscaba cambiar un sistema injusto, y del horroroso desenlace del 11 de Septiembre de 1973.

Pablo de la Barra, su director, retornaba a Chile en 1970 tras estudiar en la Universidad de California en Estados Unidos. La vuelta va de la mano con la realización de esta película derechamente política, y que en palabras del propio autor tenía como objetivo: “reflexionar sobre la tan particular esencia del militante” (Horta: 2010). La efervescencia de aquellos años significó despertar la simpatía de intelectuales norteamericanos amigos del director en su estadía en California, lo que permitió, en parte, solventar la realización del filme en un momento que era complicado poner en pie una producción. A la vez, esa urgencia permitía que Pablo de la Barra participara simultáneamente en la filmación de *La Batalla de Chile*, el documental de Patricio Guzmán, y anteriormente como asistente de dirección en la película que realizara Costa Gavras en nuestro país, *Estado de Sitio*, otro filme político que se detiene sobre los Tupamaros, guerrilleros uruguayos.

*Queridos compañeros* estaba concebida como una reflexión en torno a los militantes

de izquierda, que planteaba utilizar nuevas formas de lucha contra el poder como las expropiaciones y las corridas de cerco en los fundos del sur de Chile, con el fin de darle tierras a los trabajadores y campesinos, es decir, que el poder debía tomarse por las propias manos, y que el ascenso de Allende era solo un momento previo a la revolución social que inevitablemente llevaría a la lucha armada. Ambientada en 1967, año en que gobernaba el demócratacristiano Eduardo Frei Montalva, la película abordaba las luchas populares, la resistencia, la persecución a la que eran sometidos, pero también el choque de dos tendencias dentro de la misma izquierda: la tradicional y la joven activista. En el contexto histórico la segunda posición, sin duda, venía dada por el MIR.

La filmación de la película sólo pudo comenzar en agosto de 1973, reuniendo un equipo que contaba con importantes actores como Marcelo Romo, que venía de trabajar en *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) y *Ya no basta con Rezar* (Aldo Francia, 1972). También participaron Nemesio Antúnez, Gloria Lazo y Mario Vernal, este último también actor en *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto, formado en la actuación con el padre del director, el destacado Pedro de la Barra, fundador de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Filmada con una cámara Arri 3 y con película Fuji Color, que era un verdadero lujo para esos años, la producción culmina el 9 de Septiembre de 1973 con la filmación de una toma de terrenos:

Usamos para esos menesteres más de 100 uniformes de carabineros, pintamos una micro del color militar, e hicimos unas 80 metralletas que eran de madera, pero el tipo que las hizo era un maestro artesano y las armas se veían perfectas. Se descansó el lunes 10 y el martes 11 de septiembre era el último día de filmación. Claro, no filmamos (Horta: 2010).

Esas mismas armas y uniformes fueron descubiertos el 14 de Septiembre por las fuerzas militares que allanaron la casa productora, lugar donde además se almacenaba todo el registro de sonido de la película. Los negativos de imagen, que se encontraban en Chilefilms, fueron rescatados y posteriormente escondidos en la Embajada de España. De un momento a otro, la película quedó detenida.

El desenlace de la historia es amargo. Pablo de la Barra es detenido y tras ser liberado sale al exilio a París y luego Venezuela. Su hermano, Alejandro, fue asesinado por agentes militares el 4 de Diciembre de 1974. Ese mismo día, Pedro de la Barra, el padre de ambos, y que estaba exiliado en Venezuela, se entera del asesinato de Alejandro y le da un ataque al corazón. Fallecería dos años más tarde.<sup>15</sup>

Ante este desolador panorama, la película queda en un segundo plano, hasta que posteriormente empezó a adquirir otro cariz: se convirtió en un vínculo con un país ahora lejano, y además en un acto de recuperar la memoria, la vida y las ilusiones existentes, que quedarían plasmadas en un registro fílmico. Poco a poco el proyecto comenzaría a

<sup>15</sup> Por otra parte, Charly Hormann, amigo norteamericano de Pablo de la Barra desde aquellos años en que estudiase en Estados Unidos, y que se encontraba en Chile trabajando como periodista independiente, y en parte empapándose de los procesos revolucionarios latinoamericanos, tras el golpe de estado fue tomado prisionero y conducido primero al Ministerio de Defensa y posteriormente al Estadio Nacional, que era utilizado como centro de detención, torturas y fusilamientos. En dicho recinto, Charly Hormann sería fusilado el 18 de Septiembre de 1973 por militares chilenos, convirtiéndose con los años en un caso emblemático de las violaciones a los derechos humanos. El caso fue recreado en la película de Costa Gravras "Missing" en 1982, la cual fue censurada en su momento por la dictadura chilena.

tomar vida nuevamente.

La hija de Carlos Andrés Pérez, presidente de Venezuela en aquel instante, gestionó la llegada de los negativos de la película hasta Caracas. Ya con el material a salvo, y gracias a la solidaridad de muchos que apoyaban esta causa, se comenzó a reescribir el guión junto al argentino Jorge Goldemberg, guionista de importantes películas latinoamericanas como *La Estrategia del Caracol* (Sergio Cabrera, 1993, Colombia) o *Los Gauchos Judíos* (Juan José Musid, 1975, Argentina). Juntos plantean ahora una historia cuyo desenlace se entremezcla con el del país.

Una vez reestructurada la película, el equipo se encuentra con el gran problema que el sonido estaba, probablemente, desaparecido en Chile. Tras el allanamiento a la productora, y la "evidencia" del atrezzo y demás decorados, era imposible pensar que se podría salvar. De esta forma, comenzó un complejo proceso de resonorización de la película, que se dificultaba en parte por los equipos disponibles, y en otra gran medida por que se trataba de una película que fue realizada con ciertas libertades heredadas del cine documental, donde los actores tenían un grado de improvisación o intervenían lugares mezclando actores y no actores. Esto significó que no había parlamentos escritos o recitados de memoria, sino más bien una idea base sobre la cual se estructuraban en la marcha los diálogos.<sup>16</sup>

Este proceso pudo concluirse recién en 1977, cuando se exhibe por primera vez esta película chilena terminada con la solidaridad de los venezolanos. Fue el sincero homenaje de su director a los miles de "Queridos compañeros" que cayeron en una lucha desigual. Si bien nunca se estrenó en Chile, y solo se exhibió en los primeros Festivales de Cine de Viña del Mar, es una película hondamente arraigada en nuestra historia política y su revaloración se hace tan urgente como necesaria.

## DISTANCIAS

Desde la primera escena la película propone una distancia analítica a los sucesos acaecidos entre 1967 y 1973. En los primeros segundos un cartel nos aclara la perspectiva histórica de lo que estamos a punto de ver:

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 circunscriptos 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.

Ambientada en 1967, entonces, buscaba como ficción dar relato y otorgar un análisis

<sup>16</sup> La solución vino de una amiga paraguaya sordomuda, que leyó los labios de los actores y permitió escribir los textos, con modismos y acento chileno. "Había momentos en que ella traducía y me confesaba que no entendía nada. "Qué pasa" decía yo ante sus dudas, a lo que ella contestaba "Pablo, ese tipo dice -Tenis miedo huevón...- y el otro contesta -Escoba...- y me miraba francamente sorprendida y dispuesta a reconocer su error, porque no entendía qué tenía que ver ese adminículo de limpieza con esa situación" señala el propio De la Barra en una entrevista con los investigadores. Los problemas técnicos se solucionaron gracias a la pericia de un amigo arquitecto, que construyó en una pequeña sala una máquina que adaptaba proyectores de 35mm con el fin de crear un sistema para que los actores realizaran el doblaje de voces.

al sentido del “ser militante” de izquierda, desde la perspectiva de quienes no comulgaban con la vía democrática y partidaria, más que como un momento dentro de la toma del poder político, que debía ser promulgada desde las bases. Lo que se buscaba con la revisión del período 1967-1970 era dar luces sobre las “difíciles circunstancias del gobierno de la Unidad Popular” hacia el año en que se filmaba el material, es decir, 1973.

En la primera escena, escucharemos una voz en off de un mega narrador que parece ser no sólo un personaje dentro del filme –nunca lo aclara– sino un testigo omnisciente que habla como si hubiese estado allí, pero sin estarlo. Estamos, espacialmente en Caracas y es el año 1977.

La mirada en retrospectiva está dada, entonces, por una distancia histórica que la voz insta a inscribir: ya no se trata solamente de una mirada a 1967 en los inicios de las tomas de terreno y de la nueva militancia de izquierda, sino, de una mirada en retrospectiva a ese film que hablaba de ello y que se vio interrumpido por el golpe militar, al significado de lo que fue, en aquellos años, y hasta 1973, el ser militante.

Al respecto, es interesante señalar que el filme representa otra vía minoritaria –al igual que Ruiz– emplazada desde la conflictividad creciente de 1973, y preguntándose “cuál debe ser la función del cine” en el marco del gobierno de la UP. El principio del filme se emplaza en buscar la memoria política de aquellos que, si bien se plegaron al ascenso de Allende en 1970, sabían que si no había lucha armada y toma de poder, no habría revolución. Pero si el film ya no está hablándole a las masas –como requería Littin– ¿a quién buscaba hablarle? Y desde aquí ¿Qué función social le adjudicaba al cinematógrafo en este contexto histórico?

La distancia histórica y temporal del relato- en estas líneas que hemos señalado- se cruza con otra distancia, la política. Vicente y José, los dos protagonistas de la cinta son la metáfora del movimiento político. Vicente pertenece a la clase acomodada y con acceso a la enseñanza universitaria, donde comienza su recorrido político. José es un trabajador, cercano a la familia de Vicente y en más de una ocasión el narrador off señalará la simbiosis de esa amistad, así como el apoyo mutuo de clase (“Uno necesitaba lo que el otro podía enseñarle”). La fuerte presencia de los debates no sólo entre ambos, sino dentro de la cúpula partidaria acerca de qué se debe hacer y por qué ya nos habla de una puesta en escena del discurso, sin embargo, es en la contraposición de posiciones, así como de la voz en off que en todo el filme comenta, donde la película gana distancia.

Por un lado, tenemos la oposición Vicente-Padre de Vicente. Vicente debe ir a refugiarse a la casa de su padre, un pequeño “fundo”, en el cual lo espera una prima, su madre y el recuerdo de Ana, su anterior amante, compañera de partido. Su padre lo acepta, pero, sospechando de sus movimientos durante estos últimos años, lo insta a discutir. Para el padre, la violencia es algo inconcebible: “Hemos luchado por tener este sistema en paz. Las leyes están hechas para todos iguales”, a lo que Vicente responde: “¿Pero quién pone los límites de la libertad?”, el padre de Vicente es enfático: “la razón, el orden, el oficialismo”, “Nunca podremos pensar igual” le espeta Vicente. La voz off incluye una reflexión lapidaria: “Pero la historia es despiadada y concreta. Seis años más tarde en septiembre de 1973, el padre de Vicente entregará a su hijo a la violencia y a la represión”. El cierre dramático dado por la voz, no oculta el sistema de oposición entre ambos y la posición del padre: el de la derecha que apoyará el golpe militar para sostener “la razón y el orden”, por un lado, y por otro, el de la “pequeño burguesía intelectual” sensibilizada y movilizadora por las desigualdades sociales.

Pero en la escena siguiente, se da otra discusión, esta vez con Ana, la ex pareja de Vicente, de quien hemos visto varios flashback antes, en el 67, en la Universidad. Ella representa una posición más allendista, de apoyo irrestricto a su candidatura, mientras Vicente sospecha

de eso: “La revolución se hace, no se espera”. La voz off agrega con perspectiva: “Y quizás habría que ser más justos con Ana, y hablar de su enorme pasión por la circunstancia. Y de su entrega”. La evaluación del narrador, de algún modo, tiende a equiparar las opciones políticas. A la distancia, las posiciones ideológicas se vuelven discutibles, pero no así, las pasiones políticas.

Al discurso firme del discurso militante, la voz opone, también, matices. Intenta comprender esta “pasión”, y complejizar las posiciones en contextos sociales y personales concretos. En más de una ocasión asume la dificultad y el error como un hecho, pero también como parte inevitable y dolorosa de las circunstancias, y el saldo no es necesariamente positivo. En una escena donde Vicente debe refugiarse en casa, la voz agrega: “cuántas veces nos hemos visto obligados a refugiarnos precisamente en aquel lugar que habíamos fantaseado con dejar al margen de los peligros y azares de la militancia. Como Vicente, queríamos preservar a nuestros seres queridos a salvo del doloroso conflicto, que las inevitables tomas de posición traen consigo, como Vicente, no pudimos conseguirlo”. El tono del texto, anuncia, de algún modo, lo que ya sabemos desde el inicio este filme nos hablará desde lo que no pudo ser, de los que apostaron por algo “y no pudieron conseguirlo”, desde la voz de aquellos que vieron sus objetivos... interrumpidos.

## REFLEXIVIDAD Y PUESTA EN ABISMO

*Queridos compañeros* sostiene otro nivel que lo desmarca del cine militante del período, y lo lleva a emparentarse con las operaciones reflexivas propias del cine moderno. Desde la primera escena, hemos visto el desplazamiento del eje temporal, para hablarnos, al menos desde cuatro momentos: 1967 (año del comienzo de los movimientos políticos y tomas de terreno), 1970 (año en que la organización parece estar a punto de dar un golpe, donde Allende ascenderá al poder, y donde son reprimidos y perseguidos), 1973 (que aparece, veremos, en una de las varias “interrupciones” del filme) y, finalmente, 1977 (desde donde nos narra la voz off, en Caracas, desde una mirada retrospectiva). El estatuto de la voz off, nos sitúa en la posición de un meganarrador “testigo”, como si fuese la propia conciencia narratológica del filme 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 que bordea el estilo indirecto libre. 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 filme es “la película siendo montada”, y será, justamente, el montaje en sus operaciones de yuxtaposición, contraste, pero también de desvío tópico y detención de la imagen, la que irá llevando el relato. A nivel de relato, tenemos entonces, la ficción filmada en 1973 –ambientada entre 1967 y 1970– un thriller político, muy cercano a la línea de Costa Gavras y su *Estado de sitio*, –que es guiado tanto por el suspense, como por las relaciones personales entre personajes. El segundo nivel, rompe esta ilusión, primero por vía de la voz en off– como hemos visto, presente durante todo el filme pero en segunda instancia, deteniendo el filme para volver a 1977 o a 1973.

Hubo tres interrupciones en este sentido. La primera, será en 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 acontece 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 de la película. 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 filme. 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 1977 y a Caracas. El filme –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 filme. 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 –1977– recuerda: la ficción, los sucesos alrededor de esa ficción, la relación de la ficción con los sucesos históricos de su tiempo.

Al igual que *Realismo socialista* excede y agota el discurso ficcional clásico, y el discurso militante cerrado. Pero a diferencia de la primera, su puesta en marcha no es nada más que supervivencia.

Al comienzo del filme la voz off de 1977 nos dice: “Precisamente por la interrupción histórica, aunque resulte paradójica, 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”.

## CONCLUSIONES

Hemos querido forzar un poco las relaciones entre dos filmes que no compartirían necesariamente lugar si no fuese por lo que ellas tienen en común: ser ambas películas que dejan huellas de lo que no pudo terminar por desarrollarse, o por las vías de agotamiento del discurso político del 73 (siendo el contexto difícil, polarizado y lleno de conflictos para el gobierno de Allende), o por la pérdida de escenario del cine como herramienta social y política, y el posible giro en su función social.

Ambos filmes trabajan, podríamos decir, en los “vacíos” del discurso militante como un cine que debe hacer reaccionar.

*Realismo socialista* marca una distancia con el discurso militante *parodiado*, haciendo

de él una “lengua muerta”, lo da a ver como un modo de representación institucionalizado.

*Queridos compañeros* muestra el fracaso del “bloqueo”, sometiéndolo, primero a revisión la historia política a partir de la militancia no institucionalizada, pero a su vez, agotando el thriller ilusionista, quebrándolo vía montaje constructivo. Paradoja de la imagen final: no puede filmarse la reconstrucción del triunfo de Allende porque esa imagen iba a filmarse el día 11 de septiembre de 1973.

En ambas hay distancia del modo institucionalizado de la representación: del discurso de la imagen como reflejo realista y su función en el documental social (Ruiz), y en el caso de *De la Barra*, una interrupción del azote ilusionista de la ficción, desnaturalizando su “realismo”.

Ambos filmes presentan “vías no realizadas”, porque ambos fueron interrumpidos por el golpe militar, pero también porque fue un cine que sólo pudo darse en sus motivaciones ideológicas y estéticas- en ese contexto, porque respondían a inquietudes de su tiempo buscaron tensionar, por la vía de sus operaciones cinematográficas, las relaciones con la Historia.

## REFERENCIAS

- Amado, Ana. (2009). *La Imagen Justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Alberdi, Maite. Corro, Pablo. Larraín, Carolina y Camila Van Diest. (2007). *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago: Frasis.
- Bavlic, Hvalimir. (1973). *Largometrajes Chilenos de 1972*. Valparaíso. *Primer Plano 5*.
- Coad, Malcolm. (1983). “Grandes acontecimientos y gente corriente”. En: *Raúl Ruiz*. 13 Festival de cine Alcalá de Henares. España.
- Gettino, Octavio y Susana Velleggia. (2002). *El Cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira.
- Goddard, Michael. (2010). *Escapando al realismo socialista. El desconocido Ruiz púdico de los años '60 y '70*. (Inédito).
- Horta, Luis. (2010). "Entrevista a Pablo de la Barra". (Inédita).
- Jameson, Fredric. (2002). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. España: Paidós.
- Mouesca, Jacqueline. (1988). *Plano secuencia de la memoria en Chile*. Madrid: El Litoral.
- Paranaguá, Antonio. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.
- Salinas, Claudio y Hans Stange. (2008). *Historia del Cine Experimental Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar.
- Salinas, Acuña y Martínez, Soto. (1972). "Prefiero registrar antes que mistificar el cine chileno". Entrevista a Raúl Ruiz. Valparaíso. *Primer Plano 4*.

Recepción: martes 6 de octubre de 2009  
Aceptación: miércoles 23 de diciembre de 2009