

Chile, año cero. La imagen-esperanza en el cine de la Unidad Popular

Chile, Year Zero. The Image-Hope in the Cinema of the Popular Unity

Natalia Taccetta
Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA/CONICET
Universidad Nacional de las Artes
ntaccetta@gmail.com

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 18 julio 2023

Resumen

Desde una perspectiva teórica cercana al giro afectivo, estas páginas se proponen reflexionar sobre la construcción de la esperanza en parte del cine de la Unidad Popular chilena durante los primeros meses del gobierno de Salvador Allende. No se revisan en profundidad filmes sobre los que se ha dicho todo, sino que se rastrea en algunos lo que se da en llamar la imagen-esperanza. Para ello, se eligen tres filmes cuya única nota común es corresponderse de modos diversos con una suerte de «año cero»: *El primer año* de Patricio Guzmán (1972), *Voto + fusil* de Helvio Soto (1971), y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz, terminada en 1973 antes del golpe de Estado, y reeditada y estrenada en 1992. En los tres, es posible tematizar una esperanza que parece plantear más interrogantes que opciones tranquilizadoras aun cuando, como decía Guzmán en el diario de filmación de *El primer año*, «Chile era una fiesta».

Palabras clave: Esperanza, Unidad Popular, cine político, giro afectivo.

Abstract

From a theoretical perspective close to the affective turn, these pages propose to reflect on the construction of hope in part of the Chilean Popular Unity cinema during the first months of Salvador Allende's government. We do not review in depth films about which everything has been said, but we study what can be called the image-hope. We chose three films whose only common note is that they correspond in various ways to a kind of «zero year»: *El primer año* by Patricio Guzmán (1972), *Voto + fusil* by Helvio Soto (1971) and *Palomita blanca* by Raúl Ruiz, finished in 1973 before the coup d'état and released in 1992. In all three, it is possible to thematize a hope that seems to raise more questions than reassuring options even when, as Guzmán said in the filming diary of *El primer año*, «Chile was a party».

Keywords: Hope, Popular Unity, political cinema, affective turn.

Me agito. Desde muy pronto se busca algo. Se pide siempre algo, se grita. No se tiene lo que se quiere.

ERNST BLOCH

Con estas palabras comienza *El principio esperanza*, extensa exploración filosófica e histórica de Ernst Bloch, escrita entre 1938 y 1946 en Estados Unidos durante el exilio, mientras Europa se hundía irremisiblemente en las aguas del nacionalsocialismo. En ese marco, Bloch estudiaba el impulso afectivo que motiva la acción o la espera frente a un horizonte indeterminado. Naturalmente, tematizar la esperanza conlleva asumir expectativas sobre el futuro; *sperare* es tener esperanzas y aparece también en verbos como desesperar o prosperar, pues la raíz *spe* implica tanto expandirse como tener éxito. En el sentido común, asociamos demasiado fácilmente la espera con un horizonte positivo, pues cuando se tiene esperanza, se espera que algo bueno pase. Proponemos explorar su articulación con la imagen a fin de complejizar esta tensión, siendo que, en definitiva, lo que se espera es, estrictamente, incierto.

A la luz de esta premisa, intentamos reflexionar sobre la construcción de la esperanza en parte del cine de la Unidad Popular chilena durante los primeros meses del gobierno de Salvador Allende. Ese «año cero» parece estar, precisamente, colmado de esperanzas. No revisaremos en profundidad filmes sobre los que se ha dicho todo, sino que rastreamos en algunos lo que damos en llamar la imagen-esperanza. Esto exige caracterizar la esperanza y también conduce a revisar su yuxtaposición con lo que Georges Didi-Huberman llamó «imagen de izquierda» en un reciente debate con Enzo Traverso a propósito de la muestra *Sublevaciones (Soulèvements)*, su pretensión curatorial y la propuesta histórico-filosófica de los paratextos que la acompañaron.

Elegimos tres filmes cuya única nota común es corresponderse de modos diversos con una suerte de «año cero»: *El primer año* de Patricio Guzmán (1972), *Voto + fusil* de Helvio Soto (1971), y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz, terminada en 1973 antes del golpe de Estado, y reeditada y estrenada en 1992. En los tres, es posible tematizar una esperanza que parece plantear más interrogantes que opciones tranquilizadoras aun cuando, como decía Guzmán en el diario de filmación de *El primer año*, «Chile era una fiesta».

Imaginar y esperar

Oscar Ariel Cabezas («La Unidad Popular») propone que, si Chile era una fiesta, estaba «vehiculizada por la fuerza social y discursiva que condensaba la consigna del gobierno del “pueblo y para el pueblo” como un elemento de distorsión o anomalía en la tradición liberal-parlamentaria» (261). Sobre esta fisura proponemos pensar la esperanza.

En un breve texto reciente, «La imaginación, nuestra comuna» (2020), Georges Didi-Huberman tematiza el común a partir del señalamiento de Michael Hardt y Toni Negri en el ya clásico *Commonwealth* (2009). No lo hace revisando exhaustivamente los argumentos del «ciclo biopolítico del común», sino que retomando la discusión para comprender el deseo de sublevación que emerge como respuesta a los escenarios en los que ese común ha sido arrebatado. La genealogía lo conduce a Aristóteles con el «sentido común» (*koiné aísthesis*), al aristotelismo desde el siglo XI al XVIII, a los humanistas de la memoria y hasta a diversas aristas de una teoría del sentido común que «había sido absorbida por una teoría de la imaginación» (Didi-Huberman, «La imaginación» 9), siendo esta uno de nuestros bienes comunes «más preciados y fecundos» (9).

Pensada por Immanuel Kant, tematizada por Friedrich Schlegel, la imaginación revela la potencia de la propia libertad del ser humano. Se trata de una facultad que Didi-Huberman repasa en los términos de «nuestra Comuna» en alusión a la potencia de sublevación que encierra la referencia al acontecimiento francés de 1871. En estos términos, la imaginación involucra la capacidad de rebelarse, pues, precisamente, sublevarse es el resultado de imaginar horizontes más benévolos, menos opresivos e injustos. Así, imaginar es, entonces, proyectar una utopía.

En *El espíritu de la utopía* de 1918, Ernst Bloch ya pensaba la utopía política como categoría central de nuestro tiempo. Imaginar es activar la posibilidad de escenarios más deseables, no necesariamente irreales. De ahí que Didi-Huberman sostenga que la imaginación es una facultad política y que los horizontes de la contemporaneidad hay que pensarlos con la «imaginación despierta» («La imaginación» 11) para «desmonta[r] todo para encontrar nuevas tonalidades» (11) que hacen arder, como reconoce el autor en *El fondo del aire es rojo*, filme de Chris Marker de 1977.

En un reciente debate –acontecido entre mayo y octubre de 2022– sobre imágenes e historia cultural, publicado en el diario digital francés *Analyse Opinion Critique* (AOC), Didi-Huberman y Enzo Traverso discutieron a partir del análisis que el primero hace de una fotografía de Gilles Caron tomada durante manifestaciones anticatólicas en Irlanda del Norte en 1969, que tiene una evidente centralidad en las reflexiones que formaron parte de *Sublevaciones*, la exposición que Didi-Huberman curó para el Jeu de Paume de París entre 2016 y 2017, y que se replicó en varias ciudades.

En ese intercambio, Didi-Huberman recoge un comentario que Traverso había incluido en su reciente libro *Revolución. Una historia intelectual* (2021) para discutir lo que allí se asume sobre el uso de la imagen en torno al significado «sublevación». En el debate de AOC, Traverso explicita la incomodidad que le generó la muestra curada por el esteta francés en la que, según dice, «se mezclan, sin explicación alguna, imágenes de las barricadas de 1848, de la Comuna de París, de la insurrección espartaquista de 1919, de la Revolución mexicana o de la Resistencia griega» («Soulèvements»). En un escenario poswarburgiano y posvanguardista como el nuestro, puede parecer una acusación excesivamente ortodoxa, pero la talla de ambos intelectuales obliga a atender con cuidado el descontento que al historiador le genera la combinación no-explicada de «un

vaso de leche volcado en una mesa, figuras de cuerpos en trance suspendidos en una habitación o en el jardín, un pedazo de adoquín contenido en una pequeña caja titulado “Caja optimista n° 1”, una cinta roja que onda gracias al aire que emite un ventilador» entre muchísimas otras imágenes, que participan de «esta confusión semántica y esta desorientación política» («Soulèvements»). Finalmente, esto último es lo que está en juego entre ambos: sus posturas sobre las fronteras entre revuelta y revolución en torno a la imagen, que defenderán con convicción y no sin severos reproches.

Sin intención de recomponer aquí las líneas de todo el debate, nos interesa reparar solo en una definición. En una de sus réplicas, Didi-Huberman define lo que para él es «una imagen de izquierda», aquella que captura «los gestos dispersados, corporales e incluso pulsionales» («Qu’est-ce qu’une image de gauche?» 45) a los que no se opone la acción política ni escapa de ella eventualmente alguna ambigüedad como en la presentación plástica de la dialéctica para Walter Benjamin, a quien Didi-Huberman lee vorazmente. Ambigüedad a la que no era ajeno, por ejemplo, Sergei Eisenstein cuando hizo la escena de la desnatadora en *La línea general* y que tantos problemas le trajo con la censura soviética. Solo entonces generaba el cineasta lo que Didi-Huberman considera una forma revolucionaria por sobre una forma explicativa de la revolución. Con el Benjamin de «El autor como productor», que en 1934 se pronunciaba en París contra el fascismo frente a sus camaradas políticos, podría decirse, entonces, que Eisenstein allí componía una imagen operante por sobre la tendencia.

Una imagen de izquierda será aquella en la que los cuerpos se manifiestan como «sujetos rebeldes», como en la sección que la muestra *Sublevaciones* dedica a las «figuras de cuerpos en trance», concentrada en la intensidad gestual que es signo de tensión contra el estado de cosas, sea con la mueca revolucionaria en términos tradicionales, o sea la patada hacia la cámara de la «histérica» que no quiere ser retratada en *La Salpêtrière*. Tal como aclara también en su propuesta curatorial, Didi-Huberman intentaba «mostrar el enfrentamiento entre la *fuera* desarmada de los cuerpos alzados y el *poder* de las instituciones» («Qu’est-ce qu’une image» 46).

A partir de un elogio de la ambigüedad, de la incerteza que encierran incluso los objetos más figurativos, Didi-Huberman propone una heurística de la espera. Esta es inherentemente incierta, se define solo de modo contingente y eventual y, precisamente por ello, es politizada, política, pues su corolario es que no hay garantía sobre potenciales estetizaciones reaccionarias. Así, la imagen de izquierda es una imagen que transforma, que no se conforma ni da certeza, sino que espera.

Intentar rastrear «imágenes de izquierda» implica, entonces, pensar la relación entre el presente y el pasado. Entre ambos, la espera y la esperanza como afecto fundamental. En esta línea, recogemos un ineludible artículo de Cecilia Macón, «Esperanza *contra natura* o de los pasados *queer* como desafío en el presente», en el que explora, precisamente, sobre la potencia de la idea de esperanza desde la teoría *queer*. Si bien la autora centra la argumentación en cuestiones de género y sexualidad, provee elementos que permiten esclarecer la frontera –mucho más problemática que problematizada–

entre esperanza y optimismo, y revisar la productividad teórica del cuestionamiento a la temporalidad lineal en diversos dispositivos.

Macón propone pensar la esperanza como matriz posible «para dar cuenta del modo en que desde el presente nos aproximamos a un pasado» (132-133) marcado, por ejemplo, por la opresión, el desconcierto, la confianza en el futuro, entre otras cosas. Esta relación, podría decirse, supone de algún modo comprender el pasado en una clave distinta a la crono-normatividad: no como una acumulación de acontecimientos clausurados, sino que, «gracias a la lógica reorientada de la esperanza» (133), más bien como un tejido de dislocaciones que han de sacar a la luz lo que el pasado tiene de inesperado.

A *priori*, los filmes del primer año de la Unidad Popular hablan «en futuro» y esperan el progreso a causa de las expectativas que genera la presidencia de Allende. No obstante, repensar la esperanza como clave transformadora del vínculo con la historia permite leer estos filmes en torno al modo en que ubican el horizonte de futuridad en el pasado. Los filmes del contexto esperanzador de la Unidad Popular nos hablan de un futuro que no solo no terminaría de llegar, sino que su imposibilidad se extendió tanto que se vuelve imperioso volver a especular con sus imágenes de izquierda. La esperanza que es posible imaginar al revisar estos filmes no está en los años venideros, ni siquiera ya en los afectos que siguieron al denominado «despertar» de la revuelta de 2019, tan empoderadores para toda América Latina, sino en las emociones de 1970, en esos primeros meses de «Allende compañero», embajador de todos nuestros países, anfitrión de Fidel y paladín de la nacionalización. El cine del primer año del Gobierno de Allende permite revisar esta operación en razón de que la esperanza no está tanto en redimir el pasado o hacerse cargo de él, sino en recuperarlo.

Dejar de concebir la esperanza volcada al futuro y reorientarla como un modo especialmente afectivo de habitar la relación con el pasado permite localizar en estos filmes las mentadas «imágenes de izquierda». En términos de Macón, esto permitiría aceptar que la esperanza tracciona como principio de temporalidad *queer*, es decir, de una temporalidad no guiada por la cronología propia del progreso, sino por una temporalidad fragmentada, disruptiva, que avanza a tropezones y vuelve para atrás.

Así pensada, la esperanza se distingue del optimismo que instala la linealidad propia de los progresismos y sus certezas, distinción presente en *Esperanza sin optimismo* de Terry Eagleton, en donde la esperanza aparece tramada por el deseo y la expectativa, pero también por la incerteza y la apertura a una temporalidad desconocida –y por eso, vulnerable, frágil–. Una esperanza así inscribe el visionado de estos filmes del «año cero» en la imprecisión propia de lo ignorado; lo añorado, pero incierto, y lo no-garantizado que, como tal, impulsa la agencia y no la parálisis –preocupación fundamental del mencionado texto de Macón–, pues la esperanza orientada al pasado, podría decirse, apela a la búsqueda de lo «inimaginable para nuestro propio presente» (136).

Como mencionamos al principio, cualquier reflexión sobre la esperanza como afecto relacionado con la historia debe detenerse aunque sea brevemente en *El principio esperanza* de Ernst Bloch. Allí, el autor propone el análisis de la historia a partir de la

figura del «todavía no», aquello que es posible, contingente, que funciona como una insatisfacción que no se cumplimenta, que no presenta certezas, sino que se abre a lo desconocido como horizonte de expectativa. Para Bloch, la esperanza será un principio de conocimiento y el instaurador de una lógica temporal que se muestra en suspenso y, precisamente por eso, es activador de la acción.

Tal como sostiene Francisco Serra en el prefacio a la edición española de *El principio esperanza*, en Bloch prima una consideración antropológica del hombre como ser utópico, en quien la esperanza funciona «como expresión de una realidad aún no conclusa y que se trata de ir transformando» (13). Así lo expresa Bloch con claridad:

Se trata de aprender la esperanza. Su labor no cesa, está enamorada del triunfo, no del fracaso. La esperanza, situada sobre el miedo, no es pasiva como éste, ni, menos aún, está encerrada en un anonadamiento. El afecto de la esperanza sale de sí, da amplitud a los hombres en lugar de angostarlos, nunca puede saber bastante de lo que les da intención hacia el interior y de lo que puede aliarse con ellos hacia el exterior. El trabajo de este afecto exige hombres que se entreguen activamente al proceso del devenir al que ellos mismos pertenecen (24-25).

De ahí que el tema de las cinco partes de la obra sean los sueños de una vida mejor. Estos poseen rasgos y contenidos inmediatos y otros susceptibles de mediación, que Bloch convierte en objeto y examina en toda su amplitud. La esperanza funciona a partir de un elemento anticipador que no se toma como contraposición al miedo, «sino esencialmente como acto orientado de naturaleza cognitiva (y aquí lo opuesto no es el temor, sino el recuerdo)» (35-36). En este sentido, las imágenes de una vida mejor son no solo deseadas, sino anticipadas y, como expresa Bloch, «de lo anticipante hay que ganar conocimiento sobre la base de una ontología de lo que todavía no es» (37). Esta será una contingencia que propicia la agencia, pues no se trata de «pompas de jabón», sino de las fantasías que «rompen ventanas, detrás de las cuales se halla el mundo del sueño diurno: una posibilidad susceptible de conformación» (131). Ese todavía-no, lejos de sumergir en la espera inerte, tracciona la acción y, en términos de Bloch,

[l]o que todavía no ha llegado a ser, lo todavía no logrado, es algo así como una selva, comparable a ésta en sus peligros, pero muy superior a ella en sus posibilidades. Lo que fundamenta, por eso, en último término, la resistencia al objeto, éste algo que todavía no ha llegado a ser, que todavía no se ha conseguido, constituye, por tanto, la última resistencia, y es a la vez, claramente, algo muy distinto de la represión o de la ocultación (166).

Estas mínimas notas en torno a la propuesta de Bloch permiten intuir una relación entre deseo, historia y posibilidad que lejos está de un derrotero progresivo en la medida en que el deseo guía un mundo de hechos posibles, no cerrado, sin la estabilidad de hechos fijos o consumados. En lugar de ello, *El principio esperanza* hace aparecer procesos,

es decir, relaciones dinámicas en las que lo que ha llegado a ser no se ha impuesto totalmente, dado que «lo real es proceso y éste es la mediación muy ramificada entre presente, pasado no acabado y, sobre todo, futuro posible» (Bloch 238).

Entre la fiesta socialista y la desconfianza

La pregunta moderna: ¿qué vendrá mañana?

La pregunta postmoderna: ¿en qué terminará todo esto?

ROJAS 47

En un libro reciente, *¿Qué hacer con la memoria de «octubre»? (2023)*, Sergio Rojas propone de algún modo una reflexión sobre la esperanza –o la desesperanza– preguntándose por la memoria de la revuelta chilena de 2019. La pregunta del título supone que algo hay que hacer con esa «memoria de octubre», un imperativo sobre su instrumentalización; para algo tendría que servir aun cuando los procesos constituyentes el último año desvelaron el lado oscuro de una derecha camuflada en diversos sectores –aún en los aparentemente comprometidos–, en los debates parlamentarios y en la racionalidad de una Constitución que, al menos discursivamente, reniega de cierto pasado aunque no está dispuesta a abismarse.

Desde la revuelta de 2019, la vida política chilena atravesó diversos procesos en los que parecieron revivir las alamedas de Allende, una «figura mitológica» en la propuesta de Cabezas («Salvador Allende»). Fueron esperanzadoras para buena parte de América Latina y la espera que propiciaron estos acontecimientos –sus figuras, emblemas, consignas, agentes– alentó el solapamiento, aunque sea fantasmático, con esos años de la Unidad Popular en los que esas imágenes épicas se acuñaron.

La fiesta que parece haber sido el Gobierno de la Unidad Popular –y también la revuelta del reciente octubre– hizo temer a lo que vendría después, pues la historia se repite primero como tragedia y después como farsa. De ahí que a la esperanza haya que pensarla en tándem, no con la desesperación, sino con la desconfianza. No obstante, al revisar los filmes de los años de Allende, se impone la exigencia de pensar hoy en nuestros países un futuro que se pliegue saludablemente sobre ese pasado. En esta clave, es posible volver sobre las películas de esos primeros meses para reflexionar sobre el tipo de esperanza que proponen y cómo la construyen.

En unas notas del diario de filmación de *El primer año*, Patricio Guzmán recuerda que Chile era una fiesta y que cuando en 1971, con 31 años, pisa suelo chileno para ser testigo de ese clima esperanzador después de vivir en Madrid, lo primero que vio fue un mural que decía «Chile comienza su segunda independencia». Tenía un kilómetro de largo y contaba la historia chilena, desde las y los mapuche en poses épicas hasta los héroes de la Independencia, desde las y los trabajadores de las modernas fábricas

hasta Gabriela Mistral, pasando por Marx, Engels, Lenin, Ernesto Che Guevara y Pablo Neruda. Coronando la selección de próceres aparecía, naturalmente, Salvador Allende. Ese cómic gigante parecía seguir de cerca el pulso a las emociones públicas de esos tiempos, como en sus fiestas y tertulias políticas: «era como un estado de enamoramiento colectivo», dice Guzmán («Chile era una fiesta» 25). Se trataba de lo que se leía como la primera revolución pacífica y constitucional, sin sangre derramada, resultado de lo que el cineasta propone como «100 años de trabajo político de los partidos de izquierda, los sindicatos, las universidades, los periodistas independientes, los demócratas en general» (25).

En ese escenario, también había millones de chilenas y chilenos que no compartían ni la alegría ni la esperanza; más bien estaban aterrorizados por lo que veían como la llegada del comunismo. Sin embargo, nada parecía opacar del todo la esperanza de que Chile finalmente se moviera –en términos de ponerse en movimiento y de conmovirse–, dado que la posibilidad de participar activamente en este proceso estaba a la vuelta de esquina. Guzmán recuerda, precisamente, los titulares periodísticos que tramaban las relaciones diplomáticas con Cuba, la expropiación de los monopolios, la estatización de los bancos y el futuro cifrado en el cobre. Esta esperanza se vio reflejada también en el ingreso de masas populares al universo del consumo. Se trató de lo que Cabezas ve en «La Unidad Popular (1970-73) es el hecho maldito del país neoliberal» como «un desborde de las clases subalternas», un «desborde plebeyo con la estructura parlamentaria de la democracia burguesa».

Sin embargo, esos doce primeros meses de prosperidad se vieron desacelerados dramáticamente al tiempo que la derecha se fortalecía para dejar de ser oposición y pasar al ataque. Lo hicieron parlamentariamente bloqueando todo proyecto impulsado por el Gobierno y favoreciendo los intereses de Richard Nixon. Y, por más que Allende nunca dejó de creer ni en la Constitución ni en la política, allí comenzaría una etapa que permite comprender el escenario que dio lugar al golpe de Estado.

Pero antes de esto, Guzmán y su joven equipo de trabajo lograron terminar *El primer año*, producto de la efervescencia de los primeros tiempos, pero también de la desaceleración. Producido por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, el filme intenta poner en escena lo que Guzmán entendía en términos de un sueño colectivo, marcado, como propone Natália Ayo Schmiedecke, por «un sentido de la inminencia» (16), por una insistencia en cuestionar los fundamentos de un orden que cambiaba dramáticamente, en el que todo podía pasar.

El primer año da cuenta de esta primera etapa de «reconstrucción del tiempo», para usar una expresión de Álvaro Sanz. Es decir, es la puesta en forma filmica de la conmoción que se vive a causa de la alianza política entre la Unidad Popular, el proyecto socialista y el pueblo –«el mundo popular, intelectuales y artistas» (Briceño Ramírez 44)– que es protagonista por primera vez y, concomitantemente, la cultura impulsada por estas transformaciones. El filme es producto asimismo de la intención declarada de Guzmán de hacer cine revolucionario poniendo en crisis el aparato de

estado burgués («1970-1973» 210). Así lo definirá el realizador con claridad para dar cuenta de la revolución cultural:

La llegada de la Unidad Popular provoca el deseo, la necesidad de proyectar, imaginar, crear, hacer lo que durante décadas no había podido concretarse en Chile. La cinematografía utiliza Chile Films y los otros organismos que tiene a su alcance para multiplicar sus obras (214).

Aun con vocación tal vez excesivamente pedagógica, el filme de Guzmán intenta dar cuenta del quiebre que implicó en la vida chilena el Gobierno de Allende. Lo hace, curiosamente, con una selección ajustada y con la configuración de una temporalidad cronológica. *El primer año* comienza con las elecciones que dan paso a la presidencia de Allende, con una secuencia dedicada al recuento de votos como símbolo de la democracia en tanto que lucha contra «la lacra del pasado», esto es, fundamentalmente, el latifundio. Con urgencia, se introduce el conflicto mapuche tematizado a partir de la traición como emoción inexorable que aparece de modo recurrente en los testimonios.

En un artículo de la revista *Primer Plano*, histórica publicación dedicada al cine y fundada en 1972, se cuestiona, entre otras cosas, la estructura misma del filme. Planteada para explicar a las masas el sentido y las realizaciones del primer año, el filme de Guzmán adolece, para los autores de la publicación, de una línea documental clara, más allá de la intención de «mostrar e interpretar una realidad, en este caso, política, [que] implica una rigurosa selección de hechos» («El primer año»). Para esta crítica, Guzmán solo une secuencias parciales con la esperanza de dar cuenta de ese momento en el que todo parecía posible. Esto se califica negativamente como «esfuerzo didáctico», al que ni siquiera consideran exitoso por la superficialidad de la propuesta y su punto de partida fallido, a saber, la absoluta incompreensión de la opción triunfante del día 3 de septiembre de 1970. No contenta con esto, *Primer plano* considera al filme «prefabricado, cocinado en las salas de montaje, manipulado con impudicia por el efectismo más artificioso». En definitiva, «un cine de ínfulas documentales que, sin embargo, desconfía de la realidad».

Resulta interesante que, independientemente de las críticas, se asuma la desconfianza de la realidad como un disvalor. En efecto, podría decirse que cierto pintoresquismo entusiasmado de algunas secuencias se ve compensado con esa desconfianza que se lee en otras, como si Guzmán intentara no perder la esperanza, pero, al mismo tiempo, dar cuenta de que en eso no se cifra ni el éxito ni la pervivencia de esa «nueva independencia». En esta clave, el filme se esfuerza por construir –aun prefigurando su ejército provisional de detractores– una imagen-esperanza. Con este objetivo, *El primer año* focaliza en los procesos de nacionalización de las minas del carbón –lo que implica hacer una genealogía de Cousiño y la historia de la explotación– el soñado Ministerio del Mar y la nacionalización del acero, pasando por el desfile de Allende con la banda presidencial y su balance de los primeros seis meses de Gobierno. Allende es la esperanza de las grandes apuestas nacionales y también de las pequeñas fantasías. La esperanza

está en las requisas y las confiscaciones a empresas monopólicas, cuya contracara es la reunión intelectual de 1971 en la que los sectores altos debaten sobre la intervención de la televisión mientras resuenan las miradas sobre *Sin aliento* de Godard.

La Unidad Popular y el Gobierno de Salvador Allende propusieron un tiempo nuevo. Como señala Diana Sorensen, abrieron un «momento de esperanza y celebración» que produjo la sensación de múltiples posibilidades, «sensación que actuó como un trampolín para la producción cultural» (16). En esta misma dirección, se oye a Allende en el discurso de Rancagua decir que «Chile rompe con el pasado y emprende el camino definitivo de su independencia económica. El pueblo es el que gana esta batalla». Entre otras secuencias, esto se vuelve evidente en *El primer año* en torno a la nacionalización del cobre, en la que se cifran las esperanzas concretas de la economía chilena. «Estamos sentados sobre plata y no vemos nada», se oye. Los latifundistas protestan contra la reforma agraria mientras Allende recibe el denominado «baño de masas» en su primer año anunciando la visita de Fidel.

Sobre la visita del líder cubano versa gran parte de la última parte del filme. La anécdota del elefante «que le cae arriba a una hormiga» explica no solo los infortunios latinoamericanos, sino que también sintetiza la imagen-esperanza de los pueblos que combaten «la moral ruin del imperialismo», como dice Castro. El encuentro entre Chile y Cuba evidencia –en el filme de Guzmán– que más poderoso que la injusticia es el «instinto de los pueblos», un «hormiguero humano al que ningún elefante le puede poner el pie encima». Pero Guzmán no fantasea con molinos de viento, sino con voces de mujeres que se quejan del desabastecimiento, que contrastan con la abundancia del supermercado en una síntesis visual-sonora tan poco sofisticada como efectiva. Los productos pasan de mano en mano entre las mujeres de clase alta que se abanicán y debaten entre las perlas y los anteojos de sol. Mientras tanto, se enfilan en protestas, convencidas de que las banderas del Estado socialista no las representan y que las necesidades del pueblo trabajador no las tocan. Queriendo o no, se unirán a grupos violentos que rechazan el comunismo y sus proyectos. Pero los incidentes desestabilizadores dan paso, en la lógica del filme, a la palabra a los pueblos, devolviéndoles figurativamente y a pesar de todo la posibilidad de contarse a sí mismos.

De la esperanza. O de la democracia con fusil

Tal como anuncia el cartel que abre el filme, *Voto + fusil* se inscribe en un registro complejo entre ficción y realidad, dicotomía que el filme explora junto a otra, la que se instituye entre la reforma y la revolución. En esta disyuntiva, se configura la labor de Helvio Soto como cineasta en este temprano cine político. El «Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular» de 1970 y la elección de Allende configuraron una trama propicia para el estallido cultural y la explosión cinematográfica en particular. En este marco, el filme de Soto se centra en las contradicciones que aquejan a lo que se construía como socialismo chileno,

pues la izquierda se debatía entre la Constitución y las armas, entre la vida electoral y los procesos revolucionarios. Tal como explicita Tomás Cornejo en un artículo fundamental, «la película enaltece la figura de los militantes de la izquierda insurreccional por su compromiso ético con la transformación radical de la realidad» (15).

El comunismo tiene su personaje principal y también lo que se entiende como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Esta oposición se desarrolla a partir de la mixtura de distintas temporalidades fílmicas que se engarzan en un dispositivo con varios estratos: tres momentos históricos –los tiempos del Frente Popular, el año 1947, época de proscripción del Partido Comunista, y los albores de la elección de Allende– y tres líneas narrativas, pues al trío protagónico hay que sumar las y los militantes del MIR y los entuertos de la alta política.

Sin preocuparse por llegar a las masas que empezaban a actuar en el espacio público, Soto no renunció a la experimentación con el lenguaje narrativo y visual. Decisión contradictoria en función de la necesidad de la época de llegar al público masivo del mundo cultural chileno (Cornejo 17). Como en otros periodos de la historia, el cine debía traccionar la conmoción y organizarla en las filas de la conciencia de clase y el peligro de no apoyar los cambios que el socialismo estaba intentando producir. Las propuestas del «tercer cine» o del «cine imperfecto»¹ se imponían en Latinoamérica mientras Soto, como Eisenstein tal vez, no renunciaba a otro tipo de intervención sobre el público, sin especular con la garantía de sus efectos. Si el cine debía ser, como expresaba Miguel Littin desde Chile Films, un instrumento para la educación de estas nuevas masas, Soto acordaba con sus consignas, pero ponía en duda «los alcances de la cámara como arma de combate» (*Primer Plano*, «Entrevista a Helvio Soto» 17) y se mostraba pesimista en torno al acompañamiento ideológico del gran público.

En una entrevista para la revista *Primer Plano*, Soto se asume como cineasta burgués y su mirada limitada sobre su comprensión del pueblo. «Que yo vaya a decir: “yo entiendo cómo es el pueblo, sé cómo habla, cómo vive, sé lo que desea, lo que aspira”. Eso es mentira» («Entrevista a Helvio Soto» 14). Aunque orientado a un público so-

1 *Historias de la revolución* (1959) de Tomás Gutiérrez Alea fue un punto inaugural en un cine de intervención política comprometido con los cambios culturales del momento. El Cinema Novo brasileño también se instaure dentro de este periodo de un cine de intervención, de acción, crítico y exigente. Los años 60 fueron un periodo de cambio y se conformaron en caldo de cultivo de nuevas experiencias políticas y culturales. En Argentina, Chile y otros países se gestaba este movimiento de acción, y fue el Festival de Viña del Mar de 1967 el que se convirtió en el encuentro de estas nuevas experiencias cinematográficas. Seguido por el Festival de Mérida, Venezuela, y nuevamente en Viña del Mar en 1969. Hacia fines de los años 70, las aspiraciones políticas de los países latinoamericanos se habían visto interrumpidas o rotas completamente por los Gobiernos militares que, en la gran mayoría de los casos, se convertían automáticamente en largos y dolorosos periodos de recesión cultural y regresión política. El cine de esta época vuelve su mirada sobre la realidad histórica de su país para tomarla «tal cual es», convirtiéndose en una nueva poética y, a su vez, en un nuevo programa. Estos nuevos programas se constituyeron con la intención de construir una industria en algunos países como Cuba y Brasil; o con la intención de hacer un cine «de cara al pueblo», como dijera el boliviano Jorge Sanjinés; o con la decisión de realizar experiencias en la clandestinidad como en Argentina; o un cine desde el exilio como el chileno. Así también surgen propuestas teóricas como la de «Estética de la violencia» del brasileño Glauber Rocha; las premisas del «Cine imperfecto» de Julio García Espinosa o las consideraciones en torno a un «Tercer Cine» del Grupo Cine Liberación en Argentina.

fisticado que se persigna frente a la *nouvelle vague*, Soto no renuncia al público, pues aspira a convencer a estudiantes, intelectuales, profesionales y artistas «con los cuales tenemos la misma alienación» (15). En las antípodas de la pedagogía de Guzmán, el realizador de *Voto + fusil* asume el lugar propio del intelectual, y su mirada sobre el pueblo es como mucho un breve viaje.

Pero la contradicción no radica solamente en la voluntad de Soto y su audiencia imaginada, pues, tal como era esperable, *Voto + fusil*, «apología del mirismo» (Cornejo 19), no sería comprendida, precisamente, por la base campesina y obrera del MIR. Como es evidente al atravesar su dispositivo, apuntaba a los sectores que toda la política de izquierda quería conquistar, un público que debía instruirse.

Uno de los artilugios para ello fue colocar en los personajes principales a la clase media profesional cuya contracara es la o el mirista que admira. En esta dialéctica se cifra la potencia política del filme, aunque no cayó bien ni en la Unidad Popular ni entre las y los comunistas. En la entrevista de *Primer Plano*, Soto explica que la relación entre los personajes centrales se interpretó como una lección de compromiso político. Pero él lo entendió en otros términos, pues el personaje ultraizquierdista se construye con cierta admiración:

La admiración es explicable dentro de este mismo orden de ideas. Y esto es lo que los compañeros comunistas no han entendido al interpretarlo como un ataque a ellos. No lo es. La admiración, digámoslo así, es de orden existencial, otra vez de carácter existencial. Primero porque el personaje dice «la teoría válida de hoy es el marxismo». Eso no lo discute. ¿Qué es lo que le queda entonces a este personaje? Le queda el valor de la acción, esa disposición libre del ser humano, que se traduce en compromisos concretos. Él da por terminada la discusión teórica. Ya no le da más vueltas. Y se lanza a la acción («Entrevista a Helvio Soto» 16).

Podría decirse, entonces, que en ninguno de los dos personajes hay una discusión teórica, un cuestionamiento enrevesado del marxismo y sus leyes. Más bien se trata de una pelea por la libertad. La libertad de revisar la vía democrática seriamente.

A esta disputa, la película suma una disyunción entre realidad y ficción como directiva lanzada a las y los espectadores que deberán elegir entre la lucha y la Coca Cola, entre el resentimiento y la militancia, entre el Frente Popular del pasado y el 1970 de Allende, entre los pilares de la democracia y la crítica a la sociedad de consumo, entre el arte comprometido y la propaganda, entre los contenidos de izquierda y el teatro revolucionario, entre reformismo y revolución, entre los niños ricos y los complejos de guerrillero, entre Mario y Marcelo.

Pero, aun a pesar tal vez del mismo Soto, la imagen-esperanza es la vía democrática, el rostro de Allende y sus palabras que resuenan en medio del clamor popular: «¡La izquierda unida jamás será vencida!»; «Yo seré el primer presidente del primer Gobierno auténticamente democrático, popular, nacional y revolucionario de la historia de Chile»; «Mi único anhelo es ser para ustedes el compañero presidente».

Como antídoto al optimismo, el realizador imagina la reacción de la derecha frente a la derrota, es decir, la Unidad Popular como «hecho maldito del país neoliberal» como propone Cabezas («La Unidad Popular»). Pues vivir en un país comunista les resulta intolerable, mientras invocan la tríada de familia, patria y propiedad, y planean paralizar económicamente al país con ayuda de amistades influyentes: que no se compre nada, que se saque el dinero de los bancos y no se hagan operaciones bursátiles de ningún tipo. El resultado que imaginan: negociar con la democracia cristiana, pero ni treinta segundos de gobierno marxista. Y, eventualmente, quedan los militares «unos podrán actuar, otros se quedarán callados». Nadie quiere ser golpista, pero tal vez no alcance con rezar y pedirle clemencia a Dios por algún error pasado. En medio de esto, el asesinato del comandante en jefe del Ejército, René Schneider, por un comando de Patria y Libertad en octubre de 1970, y el objetivo cumplido de provocar una reacción de las Fuerzas Armadas y el Congreso Nacional.

Con este entramado de realidad convulsionada y ficción revulsiva, Soto arroja una definición de dispositivo artístico-político:

Yo te diría que, sobre todo, un documento. No es, por cierto, la película que tenía pensado hacer. A fines del año pasado pensé que en Chile podría pasar cualquier cosa. Y como el compromiso con la realidad comienza cuando empezamos a interpretar esa realidad, creí necesario rodar un documento de cualquier naturaleza que dejara constancia, desde determinado punto de vista, de lo que estaba ocurriendo. Todo lo hicimos a una gran velocidad. A fines de septiembre, después del triunfo de Allende en las urnas, estábamos con la mitad del guion hecho y la otra mitad totalmente abierto a lo que viniera... (*Primer Plano*, «Entrevista a Helvio Soto» 20).

Pero la imagen-esperanza se impone con la pareja principal festejando a cielo abierto. Aun a pesar de las dudas de Marcelo, que desconfía y sabe que la derecha no se va a quedar de brazos cruzados. Mario desconfía también, pero se deja llevar por la alegría de su compañera: «¿No estaremos soñando?». A pesar de los intentos golpistas, Soto pone en escena la imagen de la esperanza en la transformación que comienza con la sesión que dará inicio a la presencia de Allende, esa «vía chilena al socialismo» que supuso «la apertura a la novedad de una posibilidad otra que la de la vía armada», como dice Cabezas («La Unidad Popular»). Mientras tanto, los compañeros conversan sobre sus planes inmediatos: «Por ahora te bastará con aplaudir a tu compañero presidente... Después tendrás que empujar por todos lados con un ojo puesto en el fusil por si llega el día», prometen.

El desfile de Allende se acompaña con papelitos que caen de las ventanas y la música triunfal de la democracia y el Gobierno popular. Entre Costa-Gavras y Gutiérrez Alea, Soto hibrida realidad y ficción como quien imagina una dilución de la línea que divide la vigilia del sueño, la vida soñada de la vida real, al tiempo que problematiza la discutida distinción entre cine documental y cine argumental. Como si uno y otro

fueran parte del mismo género, *Voto + fusil* discute la convención que los separa rechazando tanto el filme de montaje como la ficción identificable, reeditando ríos de tinta sobre el par arte/política pues, como asegura Soto, «una película política implica necesariamente una toma de posición teórica».

La democracia socialista como iniciación

La historia política de *Palomita Blanca* es muy distinta. Terminada días antes del golpe de Estado que iniciaría la dictadura de Augusto Pinochet, no llegó a estrenarse hasta los años noventa, cuando se proyectó en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, que fuera cuna del cine político latinoamericano. Esa búsqueda de coherencia moral de la que hablaba Soto aquí se emplaza en una matriz narrativa tradicional de la novela de Enrique Lafourcade, la de la joven ingenua y pobre que se enamora del joven adinerado y distante, con más sirvientes que capacidad para expresar afecto. Entre María y Juan Carlos se instituye el espacio de la política de su tiempo, la fantasía sobre la lucha de clases y la imaginación sobre la relación de la juventud con la política.

Después del Festival de Piedra Roja (un Woodstock con color latinoamericano), María y Juan Carlos se van juntos a la playa en una escena que cosecha las miradas censoras de su tiempo, que soportan menos un desnudo que un horizonte político de derecha. Parecen ajenos a la campaña electoral que enfrenta a Allende con Jorge Alessandri, aunque Juan Carlos, convencido del desierto espiritual que rodea la política, se confiesa seguidor del humanismo de Silo, una suerte de profeta mendocino, creador del Partido Humanista. María, por su parte, se inclina por Alessandri sin saber muy bien por qué, tal vez copiando a algunos miembros de su familia, tal vez escapando de «la política» y «los políticos» como parte de la juventud contemporánea, sin advertir que en «lo político» se cifra su futuro.

Tal como explicitan diversos autores, una mirada política sobre *Palomita blanca* implica desarmar cualquier consideración tradicional sobre el cine político y comprender los artilugios melodramáticos como parte de una economía sentimental que horada los sentidos comunes. Tal como propone Sergio Villalobos-Ruminott («Raúl Ruiz»):

La poética de Ruiz no es una política en el sentido habitual, sino una im-política que se desmarca del horizonte de la filosofía de la historia (del cine militante, liberacionista, de denuncia, etc.) para interrumpir el flujo domesticado de las imágenes ya subsumidas al relato de la circulación de las mercancías (293).

Esta propuesta de una condición impolítica en Ruiz no la hace menos política, pero sí menos evidente. Implica hallar en *Palomita blanca* una clave poética de la detención de las constantes del consumo, del cine-espectáculo, pero también de las del cine político fácilmente identificable. Entre la propaganda de Guzmán y el «cine de posición teórica»

de Soto, Ruiz vuelve a la pregunta por el amor como amor a la política. Y la imagen-esperanza se inscribe menos en Allende que en el pasaje a la madurez emocional.

Como explica Villalobos-Ruminott, «la condición impolítica de su cine no supone una práctica apolítica, puramente experimental, tardo-modernista o simplemente estética, sino una interrupción del entretenimiento como dispositivo característico del cine comercial» («Raúl Ruiz» 294). En efecto, Ruiz pone a circular intensidades que hablan de lucha de clases, de hacinamiento, de ignorancia sobre las relaciones sociosexuales, sobre violencia doméstica e injusticias en el acceso a la información, tal como proponen las apuestas más claramente políticas del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta, desde Fernando Birri y el Grupo Cine Liberación hasta Jorge Sanjinés; desde Miguel Littin hasta Santiago Álvarez; desde las memorias del subdesarrollo y las batallas de Chile hasta los traidores de toda América Latina. En esta trama, algunos inclasificables como Glauber Rocha y el melodrama de telenovela de la tarde de Ruiz, que cuestiona la idea de que para grandes apuestas políticas hace falta mucho más que enamorarse. Pues la adolescencia es también insubordinación, pasarse papelitos en la clase y leer cartas de amor e iniciarse sexualmente como rebeldía. Ya lo dijo claramente Willy Thayer en su *Imagen exote*: [la escritura cinematográfica de Ruiz] «resiste, excede, desobra, en cada caso, las condiciones normativas del cine, condiciones hegemónicas de juicio, de gusto, de reconocimiento, de verosimilitud, de ejercitación también» (47).

La voz en off de María ofrece el filme como diario íntimo, con su tono monótono y sus interrogantes simples. En esta falta de matices, se destaca el recuento de votos en una radio que nunca se apaga, mientras las mujeres se abren a la política en la peluquería, mientras se lavan el pelo, hablan de belleza o imaginan galanes. Justo allí, en la escena cotidiana, la política irrumpe sin estruendo y prepara el terreno para la conmoción. En este sentido, Ruiz profana el cine político volviendo disponible un conjunto de enunciados sensibles sobre el desamor, la complicidad entre mujeres, la decepción familiar y la esperanza política que no es pancarta. La lucha contra la opresión empieza en esa minucia de la vida pobre que no renuncia a la incredulidad –pero tampoco a la inocencia– de que Allende termine con la miseria. Lo que Villalobos-Ruminott llama «impolítica ruiciana» se constituye por un detallismo que consigue sustraerse a «las construcciones monumentales del Pueblo, del Exiliado y del Militante» («El cine impolítico» 261) mientras recae en la joven que apenas advierte lo que pasa a su alrededor.

Estallido y esperanza

La revisión de algunas imágenes del cine de la Unidad Popular condujo a pensar que desde el registro documental hasta la experimentación narrativa, pasando por las estrategias clásicas del melodrama, el cine político que se produjo para acompañar las

intensidades del periodo puso en evidencia que, si bien la esperanza está «implícita en relatos de revolución y utopía» (Capranzano 5), también aparece en formas menos estereotipadas y hasta im-potentes. Desde las deudas del pasado hasta la necesidad de ser parte de la transformación por los umbrales afectivos más íntimos, las imágenes confiesan que la esperanza está relacionada con el deseo como, en términos de Vincent Crapanzano, una suerte de «contraparte pasiva» (6), aunque es pensada muchas veces como equivalente del deseo que se supone efectivo y presupone la agencia.

Para explorar esta relación, como hemos visto, resulta ineludible la referencia al marco teórico del giro afectivo. En *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* (2009), José Esteban Muñoz sostiene la asociación entre futuridad y deseo que, tal como suele ser pensada, es un horizonte que nos aleja del presente, en términos de algo que no está ni es todavía, ese todavía-no del que hablaba Bloch, algo que «está en efecto en falta» (Muñoz 1). Precisamente, Muñoz retoma a Bloch y su modo de recoger la utopía para pensar el territorio de la potencialidad en términos cercanos al planteo de Giorgio Agamben en algunas de las intervenciones de *La potencia del pensamiento*. Así, la esperanza, la incerteza e incluso el miedo funcionan como estructuras afectivas que pueden ser descritas como anticipatorias de horizontes por llegar.

La oposición entre actualidad y potencialidad en la lectura del *De Anima* de Aristóteles por parte de Agamben le permite a Muñoz poner a la potencialidad en el modo del no-ser-todavía, del todavía no, del preferiría-no de Bartleby –que no es un militante político, sino, como propone Cabezas, «el extremo de un narcisismo que coincide, precisamente, con lo que rechaza» (Cabezas y Valderrama 30) o, como retruca Miguel Valderrama, sería «la figura del último militante, como el ejercicio de una militancia postmilitante» (33)–. Es decir, algo que en el presente no tiene el modo de la actualidad, sino de la posibilidad. Esto permite pensar la esperanza como la matriz crucial para criticar la certeza propia del presentismo de las actuales visiones pragmáticas y productivistas. En términos de Muñoz, «el mundo devastador del aquí y ahora» (12).

Una esperanza que abre posibilidades y apunta al futuro sin desligarse de la agencia es una esperanza que funciona como resorte crítico, pues el dominio de la potencialidad es invocado para ver más allá de la esfera del *hic et nunc*, de la vacía naturaleza del presente. En estos términos, no todo está dado; en efecto, puede –o no– ocurrir la diferencia, la rareza (*queerness*) (Muñoz 21). La imagen-esperanza opera, precisamente, en ese desobramiento que es poético y ético, que es des-creación de la singularidad cualquiera.

Si para Bloch la esperanza no es solamente un rasgo esencial de la utopía, sino que también una condición humana inexorable, podría decirse que la diferencia se localiza siempre en el futuro. Si, en cambio, se la asume como una potencialidad –ni obligatoria ni solo en el futuro– se instituye una temporalidad nueva que, como propone Macón en el texto referido, deja de apoyarse en la linealidad del tiempo para tramar la relación con el pasado en el modo de la discontinuidad. Bloch, justamente, llama la atención

sobre la relación entre ausencia y presencia en la medida en que «todavía» no es un presentimiento, sino que un deseo y una comprensión de ese deseo que desenclaustra una temporalidad, «la creación de la potencialidad o la posibilidad que involucra» (Anderson 733). Al pensar profundamente este lazo aparece el futuro como abierto a la diferencia, pero también nos recuerda que el aquí y ahora está atravesado por lo plural y lo parcial, y que la esperanza que toma lugar «configura geografías de la vida afectiva y emocional» (733).

En este sentido, la idea que nos formemos respecto de la potencialidad, esto es, de algún modo, del futuro en el presente, depende de la forma en que construimos nuestra relación con el tiempo. En las imágenes filmicas que reseñamos, pasado y futuro se encuentran articulados por la esperanza que representa el Gobierno de Allende, pero lo hacen de modos diversos. La esperanza no se cifra en algo concluido en el presente o determinado por el futuro, sino más bien un todavía-no –el futuro mejor, liberado del latifundio y el imperialismo– en el que se quiere confiar. Se trata de un tiempo abierto, potencial, en el que se abre, como en los filmes, un camino al que, eventualmente, habrá que acompañar por otros medios.

La esperanza puede ser un método de comprensión histórica como en efecto sostiene Hirokazu Miyazaki al afirmar que es «un método para aprehender el momento presente de conocimiento» (vii), de Gobiernos neoliberales incapaces de distribuir esperanzas, ineficaces para persuadir de que al menos algo es posible. Parafraseando la transitada frase de Spinoza, podría preguntarse qué puede un cuerpo cuando espera, cuando está en una situación de esperanza, cuando ve que hay un horizonte posible. De ahí que la esperanza pueda ser pensada como una «*capacidad* transpersonal» –como propone Ben Anderson– de afectar y ser afectado, como los dos lados de una misma dinámica para vincularse con la historia.

Contemporáneamente a Bloch, la esperanza puebla los escritos de un pensador melancólico que nunca dejó de esperar algo del futuro, munido de una férrea crítica a cualquier espera progresista. Walter Benjamin tematizó la esperanza de múltiples maneras. Confiando en la revolución señala en la tesis IV de su *Sobre el concepto de historia*, de 1940, que la lucha de clases tiende hacia «hacia el sol que empieza a despuntar en el cielo de la historia» (Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 50). De ahí que hubiera que aferrarse a la esperanza en esos tiempos de oscuridad, con alguna confianza, pero sin optimismo. Si bien no albergó una confianza ciega en la alternativa a la estetización fascista de la vida política propuesta por la ortodoxia marxista, Benjamin mantuvo la esperanza en los medios técnicos, en algunas formas politizadas de escritura, en la prensa comunista y el cine, en la intervención de los autores operantes que no se consuelan con los goces del confort en su disciplina, en los que habitan los koljoses, en la revolución soviética y las vanguardias históricas, en la potencia de las masas cuando luchan; en definitiva, en la transformación funcional. En esta dialéctica está la clave del tiempo para Benjamin.

Aunque con diferencias que los separaron dramáticamente, valoró la producción de Bertolt Brecht a la luz de su diagnóstico sobre la modernidad como mundo onírico,

fetichizador de la mercancía, productor de fantasmagorías creadoras de identificaciones peligrosas. Era un melancólico revolviendo el pasado, pero para acercarse a él y así evitar su eterno retorno. Teniendo en cuenta la valoración de estos intentos es que se comprende el modo en que Benjamin esperaba que esfuerzos de este tipo –en el arte y el mundo intelectual– pudieran organizar el pesimismo no arrojando a la pasividad de la nostalgia, sino que instando a lo que llamó la inervación –individual y colectiva– como una salida al estado de ensoñación que proyectaba el periodo de entreguerras.

Al aludir a Benjamin, no lo hacemos refiriendo la esperanza como teodicea, sino como dimensión profana, relativa a intensidades que movilizan afectos e impulsan la acción, y que constituye sueños en el presente. En Bloch, la esperanza es afecto y no expectativa paralizante; es utopía, pero no como *telos*, sino como crítica que quiere intervenir en el mundo. En Benjamin, es acción como redención (*Erlösung*) del pasado ruinoso que detiene el presente –en tanto homogéneo y vacío– e impulsa los sueños y vidas truncados que provienen del pasado.

Así se comprende el horizonte político-temporal que se siguió en estas páginas; el de un esfuerzo por encontrar la imagen-esperanza en el momento en el que todo era posible. Tal vez coincidamos con Pablo Aravena en que «ya no disponemos de la idea de futuro» y que «nuestra relación con la utopía sea nostálgica» (38), pero eso no quita que debamos insistir, aun con altos costos, en hacer de una utopía del pasado una imagen-esperanza útil para la vida.

Referencias

- AA. VV. *Patricio Guzmán, cine documental y memoria. Material pedagógico*. Centro Cultural La Moneda, 2018.
- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Anderson, Ben. «Becoming and Being Hopeful: Towards a Theory of Affect». *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 24, 2006, pp. 733-752.
- Aravena, Pablo. «La UP como utopía del pasado (a 43 años del Golpe de Estado)». *Un afán conservador. Intervenciones, reseñas y columnas*. Inubicalistas, 2019, pp. 31-38.
- Ayo Schmiedecke, Natália. «Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 15-41.
- Benjamin, Walter. «Der Autor als Produzent». *Gesammelte Schriften II*, I. Suhrkamp, 1991, pp. 683-701.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún Robles. Arcis / LOM, 2002.
- . «París, Capital del siglo XIX». *Libro de los pasajes*. Trads. Isidro Herrera, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Akal, 2007
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Trad. Felipe González Vicén. Editorial Trotta, 2004.

- Briceño Ramírez, Laura de la Luz. «El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969)». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 43-67.
- Cabezas, Oscar Ariel. «La Unidad Popular (1970-73) es el hecho maldito del país neoliberal». *Revista Haroldo. Diálogo con el pasado y presente*, 2020. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=512>
- . «Salvador Allende: El ocaso de una modernidad plebeya». *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, vol. 24, n° 2, 2021, pp. 259-274.
- Cabezas, Oscar Ariel y Miguel Valderrama. *Consignas*. Ediciones La Cebra, 2014.
- Capranzano, Vincent. «Reflections on Hope as a Category of Social and Psychological Analysis». *Cultural Anthropology*, vol. 18, n° 1, 2003, pp. 3-32.
- Cornejo, Tomás. «Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular». *Atenea*, n° 508, 2013, pp. 13-29.
- Eagleton, Terry. *Esperanza sin optimismo*. Trad. Belén Urrutia. Taurus, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. «La imaginación, nuestra Comuna». *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 3, n° 2, 2020, pp. 5-21.
- . «19. Potencia de no. O la política del desobramiento». *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*. Trad. Juan Calatrava y Alessandra Vignotto. Abada Editores, 2020, pp. 113-124.
- . «Qu'est-ce qu'une image de gauche?». *AOC*, 18 jul. 2022. <https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>
- García Espinosa, Julio. «Por un cine imperfecto». *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. III. SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 63-77.
- Guzmán, Patricio. «Chile era una fiesta. Notas del diario de filmación de *El primer año*». *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 21, 2013, pp. 25-29.
- . «1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 207-216.
- Macón, Cecilia. «Esperanza contra natura o de los pasados queer como desafío en el presente». *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas*, vol. 5, n° 7, 2017, pp. 130-146.
- Miyazaki, Hirokazu. *The Method of Hope. Anthropology, Philosophy, and Fijian Knowledge*. Stanford University Press, 2004.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press, 2009.
- Primer Plano*. «Entrevista a Helvio Soto - Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta». *Primer plano 1*, 1972, 4-26.
- . «El primer año». *Primer plano 4*, 1972.
- Rojas, Sergio. *¿Qué hacer con la memoria de «octubre»? Inubicalistas*, 2023.
- Sanz, Álvaro. «Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán». *Revista de Análisis Cultural*, n° 17, 2021, pp. 271-297.

- Serra, Francisco. «La actualidad de Ernst Bloch». *El principio esperanza*. Trotta, 2004.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford University Press, 2007.
- Thayer, Willy. *Imagen exote*. Palinodia, 2019.
- Traverso, Enzo. *Rivoluzione. 1789-1989: un'altra storia*. Feltrinelli, 2021.
- . *Revolución. Una historia intelectual*. Fondo de Cultura Económica, 2022.
- . «Soulèvements / Égarements». *AOC*, 4 jul. 2022. <https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevements-egarements/>
- Villalobos-Ruminott, Sergio. «El cine impolítico de Raúl Ruiz». *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Ediciones La Cebra, 2013, pp. 251-270.
- . «Raúl Ruiz: la impolítica del cine». *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Eds. Elixabete Ansa Goicoechea y Oscar Ariel Cabezas. LOM, 2014, pp. 291-317.