

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda y Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LECTORES DE IMÁGENES EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN: *DESCOMEDIDOS Y CHASCONES* (1973) DE CARLOS FLORES

Image Readers in Times of Revolution: *Descomedidos y chascones* (1973) by Carlos Flores

Elizabeth L. Hochberg
University of Washington (EEUU)

ehoch@uw.edu

Recibido: 23 de junio de 2020

Aceptado: 10 de marzo de 2021

<http://orcid.org/0000-0002-5760-8514>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.17690>

N. 17 (2021): 217-248. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo estudia el filme *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores. Dividida en tres partes, la cinta está dedicada a explorar diversos sectores de la juventud chilena y su relación con los medios masivos durante la Unidad Popular. La segunda parte de la película, la cual será el principal foco de mi interés, muestra a cuatro grupos de jóvenes que pueden ser considerados “lectores fílmicos”, debido a que se les presentan secuencias de imágenes de otros jóvenes que deben discutir e interpretar frente a la cámara. Dos de estos grupos de espectadores están compuestos por jóvenes trabajadores textiles y pobladores. Propongo que estos trabajadores y pobladores en el filme participan de los mismos tipos de procesos críticos hacia la cultura hegemónica que Flores y su equipo buscan promover entre los espectadores. Al mostrar a estos miembros de la clase obrera con un alto grado de conciencia política en sus actividades educativas, Flores logra apuntar al obrero como el “lector” y militante ideal del futuro.

PALABRAS CLAVE: Carlos Flores, cine chileno, Unidad Popular, medios de comunicación masiva.

ABSTRACT: This article studies the film *Descomedidos y chascones* (1973) by Carlos Flores. Divided in three parts, the film is dedicated to exploring diverse sectors of Chilean youth and their relationship to mass media during Popular Unity. The second part of Flores’ work, which will be the principal focus of this study, presents four groups of young people who may be considered “filmic readers”: they are presented with image sequences of other young people that they are then to discuss and interpret on camera. Two of these groups of spectators are comprised of young textile workers and pobladores. I propose that these workers and pobladores in the film participate in the same kinds of critical processes related to hegemonic culture that Flores and his film crew seek to impress upon viewers. By featuring these members of the working class with a high degree of political consciousness in his educational activities, Flores is able to signal the worker as the ideal “reader” and militant of the future.

KEYWORDS: Carlos Flores, Chilean cinema, Popular Unity, mass media.

SER JOVEN DURANTE LA UNIDAD POPULAR: UNA NUEVA PROPUESTA FÍLMICA¹

En 1972, durante su visita a la Universidad de Guadalajara (Jalisco, México), Salvador Allende aprovechó la oportunidad de dirigirse a los estudiantes y al cuerpo docente universitario mexicano con un discurso influenciado tanto por el entonces en curso movimiento chileno de reforma universitaria como por lo que los sociólogos Michèle y Armand Mattelart llamaron, en referencia a las protestas estudiantiles chilenas y francesas de 1968, “[el] surgimiento del ‘poder joven’” (1970: 10). En esa instancia, Allende declaraba que, ante la profundización del conflicto sociopolítico, no había lugar ni para un conflicto generacional entre padres e hijos ni entre jóvenes y viejos. A su vez, subrayaba la importancia del papel que un “lenguaje de juventud” común podía jugar en la unión de jóvenes provenientes de distintas esferas sociales contra el imperialismo y los excesos del capitalismo (Allende, 1978: 127). Para Allende, el desafío que los jóvenes debían enfrentar en particular era el de canalizar lo que consideraba ser su espíritu idealista (o rebelde) dentro de tareas trascendentales, las cuales seguirán siendo relevantes mucho después de convertirse en adultos. Sus palabras al respecto son, sin duda, reveladoras: “ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica; pero ir avanzando en los caminos de la vida y mantenerse como revolucionario, en una sociedad burguesa, es difícil” (Allende, 1978: 129)². El verdadero revolucionario --parece decir Allende-- es aquel que puede mantenerse leal a los principios cultivados durante la juventud y su natural apertura a los cambios.

Estas palabras de Allende en México ponen de manifiesto las preocupaciones que tanto artistas como intelectuales compartían con respecto a la relevancia política de los jóvenes durante la Unidad Popular. El mismo año que Allende inauguraba su presidencia, Michèle y Armand Mattelart, por ejemplo, publicaban un estudio dedicado a las actitudes y prácticas de la población joven de Chile influenciadas por género y estatus ocupacional. *Juventud chilena: rebeldía y conformismo* (1970) buscaba complejizar las “imágenes míticas” o el “estereotipo de la juventud nacional” (1970: 13, 12) difundidos por los medios de comunicación masiva para, en su lugar, considerar a los jóvenes como

1 Me gustaría agradecer a Carlos Flores por su generosidad al permitirme incluir imágenes de *Descomedidos y chascones* en este estudio. El artículo es una adaptación de algunas partes del tercer capítulo de mi tesis doctoral titulada “The People United: Popular Power and Political Fictions in Chile”, la cual fue defendida en la Universidad de Princeton en diciembre de 2017. Algunas reflexiones de esta investigación fueron presentadas en 2015 en el congreso anual de la Northeast Modern Language Association (NEMLA) llevado a cabo en Toronto, Canadá.

2 Tanto Claudia Bossay (2015) como Nicolás Leiva (2020: 103) hacen mención de esta famosa cita de Allende en sus respectivos artículos que analizan *Descomedidos y chascones*. En el texto de Bossay, este conocido pasaje toma la forma de epígrafe.

sujetos marcados por contextos socioeconómicos, culturales y políticos de manera específica (1970: 13-14).

Poco después de terminar este proyecto, Michèle Mattelart pudo llevar a la práctica su investigación sobre la juventud en las nascentes formas de producción cultural como co-coordinadora de la revista juvenil *Onda* (de tirada quincenal), la cual fue creada bajo el auspicio de la nueva casa editorial estatal Quimantú³. Esta publicación, llena de artículos, entrevistas, notas sobre celebridades y reseñas de películas y música era, como señala César Albornoz, “una muestra de cómo la cultura propuesta por el gobierno popular, debía mezclarse con elementos de la cultura burguesa para, aprovechándose de esta última, generar el esperado cambio” (2005: 157). Mientras tanto, justo cuando los jóvenes chilenos empezaban a examinar el primer número de *Onda* en las fábricas, librerías y quioscos en septiembre de 1971, comenzaba en Santiago el trabajo de un inédito proyecto fílmico enfocado igualmente en diversos sectores de la juventud chilena. Con el apoyo de la productora Cine Experimental de la Universidad de Chile, este proyecto se convertiría finalmente en el filme llamado *Descomedidos y chascones* del realizador Carlos Flores. Con una duración de setenta y cinco minutos, y dividido en tres partes, Flores llevó a cabo este proyecto con la colaboración del productor Luis Mora, el editor Pedro Chaskel y el director de fotografía Samuel Carvajal, entre otros⁴. Como se explica al final de la película, el título y “las primeras motivaciones” para el filme se inspiraron en un poema de Floridor Pérez, “Week end, the end” (Flores, 1973a). En este poema, los “descomedidos y chascones” de la generación joven defienden su disipado estilo de vida contra los “queridos ancianos”, quienes han dejado a los primeros la terrible herencia de un mundo en ruinas (Pérez, 1988: 241)⁵.

La primera parte de la película es, como describe Flores, “de carácter sensorial, de fácil captación y compuesto de música, efectos, animaciones y otros materiales” (1973b: 10). Principalmente, se ven tomas cortas de jóvenes en diferentes situaciones, interrumpidas por imágenes fijas provenientes de los medios masivos y alteradas o convertidas en collage. Como han señalado diversos estudios,⁶ se puede vincular esta parte del filme con una fuerte crítica de la industria de la publicidad y los medios masivos dirigidos hacia el

3 Armand Mattelart no trabajó en *Onda*, aunque sí estuvo involucrado en Quimantú como “jefe de la sección de Investigación y Evaluación en Comunicaciones de Masas” (Dorfman y Mattelart, 2010: 18).

4 Como se señala al inicio de la película, el trabajo comenzó en septiembre de 1971 y finalizó en diciembre del año siguiente. De acuerdo con Flores, el grupo de Cine Experimental del cual formó parte “propuso a la Comisión de Extensión de la U. de Chile la idea de hacer una película sobre la juventud”, la cual, después de aprobar la idea, otorgó fondos para su producción (1973b: 10).

5 Según Soledad Bianchi (1995: 183) este poema también fue publicado en 1973 en *Poesía joven de Chile*. Selección y prólogo de Jaime Quezada. México: Siglo XXI Editores, colección Mínima 63.

6 Ver Pablo Corro, et. al. (2007: 115), Leiva (2020: 110) y Ignacio del Valle Dávila (2013).

sector juvenil. La segunda parte de la película, caracterizada como “un bloque conceptual más pesado” (Flores, 1973b: 10), se enfoca en cuatro grupos distintos de jóvenes en el proceso de interpretar secuencias de imágenes que les son mostradas por Flores y su equipo. Estos “lectores fílmicos” y debatientes, quienes están agrupados de acuerdo con sus clases sociales y visiones ideológicas, son filmados mientras se encuentran inmersos en la discusión de imágenes parcialmente presentadas a los espectadores con anterioridad. En otros momentos, las voces de estos debatientes están grabadas como narradores de voz en off de imágenes que muestran a hippies en un festival de rock, a militantes políticos en una marcha, a espectadores de carreras de autos y trabajadores voluntarios. En este sentido, ellos no son solo sujetos visuales de la cinta, sino espectadores críticos “en pantalla” a cargo de decodificar las imágenes que se proyectan. El filme concluye con una tercera parte más corta que las dos anteriores: su “tratamiento es similar al de la primera parte” (Flores, 1973b: 10) en que predomina el uso de un montaje experimental y, como explica Iván Pinto, “una música atonal, rockera y ruidosa se pone en relación con imágenes de destrucción, movilización y lucha social” (2018)⁷.

Como ha dicho Alfredo Barría Troncoso, *Descomedidos y chascones* forma parte del “documental militante y comprometido” (2011: 77). Sus sonidos e imágenes estimulan y apoyan la participación de la juventud en la llamada “vía chilena al socialismo”, exigiendo a su vez, un cambio más profundo en sintonía con la participación política de Flores en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)⁸. Paralelamente, su uso del montaje, el collage y la animación, además de su “voluntad expresiva de ribetes irónicos” (2011: 76), como apunta Barría Troncoso, lo acerca parcialmente a un cine más bien ficcional. Estas técnicas también lo conectan a proyectos de otros documentalistas latinoamericanos de los años sesentas y setentas como Santiago Álvarez de Cuba (Corro, et. al., 2007: 115; Del Valle Dávila, 2013; Leiva, 2020: 108;) o Octavio Getino y Fernando Solanas de Argentina (Del Valle Dávila, 2013)⁹.

⁷ Pinto identifica “tres grados” de montaje que pertenecen respectivamente a las tres secciones de la película: 1) “la utilización del montaje ideológico para desmontar y evidenciar representaciones y discursos en torno a la juventud desde las distintas posiciones discursivas”; 2) “un montaje interactivo que interpela distintos niveles de una realidad social”; y 3) el “montaje alegórico” vinculado con el uso de ciertas imágenes. Este último grado de montaje, según Pinto, se encuentra no solo en la última sección de la película, sino también en imágenes del nacimiento de un pájaro y de un bebé en el principio de la película, “presentando la idea de una salida al mundo histórico” (2018). Corro, et. al., también afirman que la escena inicial del nacimiento, con “los pollitos que rompen y salen del cascarón”, cumple una “función simbólica” (2007: 101).

⁸ Aunque este movimiento se mantuvo a la izquierda de la coalición de la Unidad Popular, Franck Gaudichaud nota que “después de numerosas vacilaciones, aporta su apoyo de manera crítica” (2004: 17).

⁹ Corro, et. al. mencionan específicamente la película *Now* (1965) de Álvarez, la que trata la discriminación contra los afroamericanos en los Estados Unidos, como un ejemplo cinematográfico del “reciclaje de materiales ajenos” que probablemente influyó a Flores y a otros realizadores chilenos (2007: 115),

La posición crítica de *Descomedidos y chascones* hacia las formas dominantes de los medios masivos que se dirigían y representaban a los jóvenes no solo se puede ver dentro de la película, como mostraré, sino también en los obstáculos que enfrentó para hacer un circuito alternativo de circulación. Aunque el filme recibió la atención de la revista de Quimantú *La Quinta Rueda*, así como también de publicaciones periódicas como *Chile Hoy* y *Ercilla*¹⁰, tuvo un debut no tradicional en Santiago en mayo de 1973: fue proyectado en el Liceo N° 3 y en el campamento Nueva La Habana (Flores, 1973b: 11). Dos meses después, fue nuevamente proyectado, esta vez como parte del Festival de Cine Chileno de la Universidad Técnica del Estado (M.S., 1973). Su lanzamiento “oficial”, según Jacqueline Mouesca (1988: 167), fue agendado para el fatídico 11 de septiembre de 1973 en el cine Bandera, lo cual jamás ocurrió.

Después de las primeras proyecciones de la película, Flores muestra en un artículo publicado en la revista *La Quinta Rueda* cierta sintonía con algunos aspectos de la introducción que Michèle y Armand Mattelart escribieron para *Juventud chilena*. Allí Flores describe que tanto su intención como la de su equipo fue la de “destruir el mito, creado y consolidado por la burguesía, que plantea que la juventud es un todo homogéneo, unitario, libertario, rebelde, idealista”, y de demostrar que “en la juventud se dan las mismas contradicciones que la sociedad adulta” (1973b: 10). No obstante, hay elementos particularmente únicos en su exploración fílmica de la juventud chilena: su intento por comunicar las diversas maneras en las cuales las divisiones entre los jóvenes pueden

mientras que Ignacio del Valle Dávila se refiere a *Now* y a *LBJ* (1968) de Álvarez y, también, a *La hora de los hornos* (1968) de Getino y Solanas como ejemplos clave del uso del “collage audiovisual” en función a una “estética de la urgencia” (2013). Del Valle Dávila señala que tanto *Descomedidos y chascones* como otra película chilena anterior, *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel y Héctor Ríos (también producto del Cine Experimental de la Universidad de Chile), se destacan por un uso similar de las técnicas del collage. Incluye también en su estudio una cita de Flores donde el director recuerda su proyección de películas dirigidas por Álvarez en las poblaciones, y la influencia que tuvieron estos filmes en su propia búsqueda cinematográfica (2013). En una entrevista más reciente, Flores afirma que los documentales de Álvarez y también *La hora de los hornos*—en particular, su primer capítulo—pertenecían a “la tendencia más notable” y “más cercana” para él durante la época de la Unidad Popular, recordando, también, su proyección de la película *Now* antes de marchas, como una forma de galvanizar los ánimos del público (2020). Cabe notar que Barría Troncoso, al reflexionar sobre el cine militante de esta época, ofrece otra perspectiva al señalar la lejanía de los documentalistas chilenos con respecto de “los postulados teóricos que en esos años se divulgaban en América Latina” y que incluía “el llamado *Cine Imperfecto* impulsado desde Cuba por Julio García Espinosa, el *cinema novo* brasileño de Glauber Rocha, la *Escuela de Santa Fe* de Fernando Birri o el Tercer Cine de Solanas y Getino”. En sus palabras, “no hicieron escuela por estos lados” (2011: 67). Con respecto a *La hora de los hornos*, se podría decir que una gran diferencia que separa esta película de *Descomedidos y chascones* (y también de *Now* y de *LBJ*) es la presencia en el filme argentino de voces en off anónimas que sirven para guiar de manera más explícita la interpretación de la obra.

10 Ver “Joven cine chileno: *Descomedidos y chascones*” (*Revista Chile Hoy* 10, 1972), “*Descomedidos y chascones*, por Carlos Flores” *La Quinta Rueda* 6 (1973), “Cuna del cine” (*Revista Chile Hoy* 52, 1973) y “En busca del cine chileno” (*Revista Ercilla*, 16 de julio de 1973).

dar como resultado (o bien, ser el resultado de) diferentes maneras de leer imágenes y de empatizar con el mensaje de la cultura de masas, del mismo modo que perspectivas divergentes sobre los roles sociales y políticos que juegan el cine y otras formas de espectáculo público. A pesar de sus limitaciones en cuanto a su habilidad para alcanzar un público más amplio, el filme señala las vías mediante las cuales una pedagogía revolucionaria puede tomar lugar en el mismo proceso de grabación y, de manera más específica, a través de la filmación de jóvenes comprometidos en una lectura atenta de elementos de la cultura de masas.

Seguramente en respuesta a la ascendente influencia de las fábricas controladas por obreros y las tomas de terrenos sobre la política de la Unidad Popular, jóvenes trabajadores textiles y pobladores forman, respectivamente, dos de los grupos de espectadores a quienes se les da la oportunidad de hablar sobre las representaciones visuales en la segunda parte de *Descomedidos y chascones*. Como si fuesen guías hermenéuticos, estos espectadores dentro de la cinta entregan al público que va a ver la película una comprensión más completa de la significancia social y simbólica de las imágenes vistas. Al reunir a debatientes directamente vinculados con las formas emergentes de poder popular a responder colectivamente a secuencias de imágenes con las que no están familiarizados, Flores entrelaza la función política de su película con una nueva experiencia interpretativa marcada por las tecnologías de los medios de comunicación de masas y el “close reading”, lo que sería en este caso la interpretación sostenida de un texto visual. Los trabajadores y pobladores que participan en el filme, como veremos, entran de manera directa en los mismos tipos de procesos críticos que Flores y su equipo buscan imprimir, durante la primera sección de la película, en los espectadores mediante un cuidadoso proceso de edición de secuencias, imágenes y sonidos particularmente complejos y con distintas capas de sentido. En otras palabras, las discusiones mantenidas entre estos grupos reflejarán y contribuirán a las propuestas más amplias de *Descomedidos y chascones* acerca de los medios de comunicación de masas. A su vez, también señalarán las maneras mediante las cuales los espectadores, teniendo a mano secuencias fílmicas sin editar u otras formas de representaciones visuales, pueden dar inicio a un trabajo crítico similar. Veremos que, al mostrar deliberadamente a los miembros de la clase obrera con un alto grado de conciencia política en sus actividades educativas, Flores logra contrastar de manera descarnada sus interpretaciones con las de aquellas de otros jóvenes participantes, y apuntar así al obrero como el estudiante ideal y “lector” del futuro. En este sentido, y en medio de la crítica de los medios de comunicación hegemónicos, los trabajadores están insertos dentro de un proceso educativo que, sucediendo “en la pantalla”, produce simultáneamente un nuevo tipo de “publicidad” para el trabajador: la de un líder político ideal y el de un potencial profesor de aquellos a quienes les falta lo que

podríamos llamar un “alfabetismo interpretativo”.

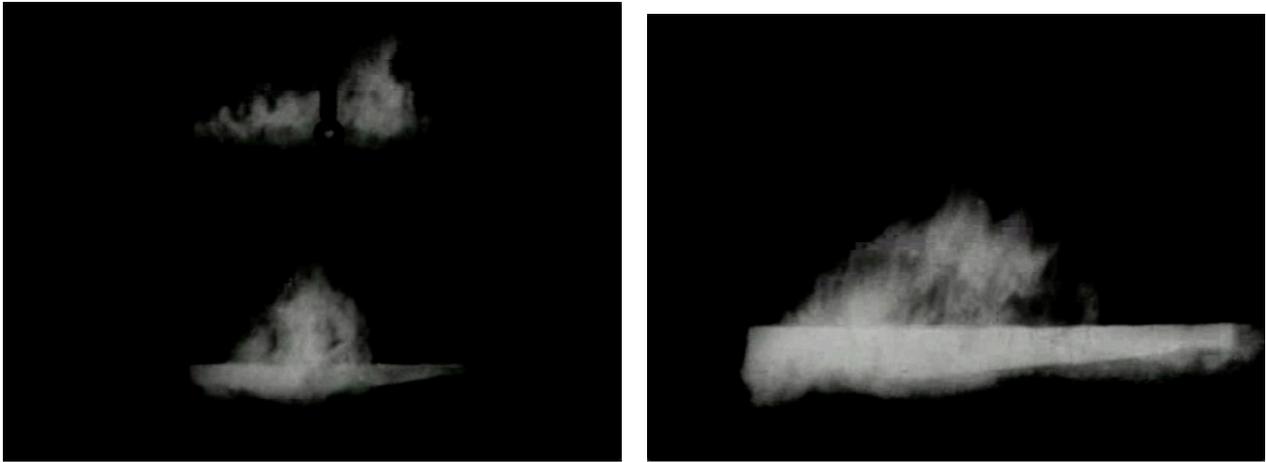
LECCIONES INTERPRETATIVAS Y DECONSTRUCTIVAS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVOS

La secuencia inicial de *Descorridos y chascones*, que muestra cobre siendo fundido en el horno de una fundición, seguido por cuadros de textos que se mueven velozmente (Figuras 1-4), establece desde ya el escenario de lo que serán las reflexiones más amplias de la película acerca de la importancia política de la lectura y del enfoque de los jóvenes sobre los textos que ellos encuentran. Mientras la vista y sonidos del horno de fundición recuerda la reciente nacionalización de la industria del cobre con Allende, las palabras que aparecen después corresponden a la poética descripción que Pablo Neruda hace de un legendario y temprano opositor a la explotación extranjera: el guerrero mapuche Lautaro, uno de los héroes de la izquierda¹¹. En la cita que hace la cinta de algunos versos de “Educación del cacique” (*Canto general*, 1950), la joven existencia del toqui es descrita como una vida llena de orden, disciplina y de esfuerzos por comprender a sus compañeros de la comunidad: “fue su primera edad silencio / su adolescencia fue dominio / su juventud fue viento dirigido / se preparó como una larga lanza / comió en cada cocina de su pueblo / estudió para viento huracanado / sólo entonces fue digno de su pueblo”. Dentro del contexto de la Unidad Popular y su “revolución a la chilena”¹², los versos, por un lado, ayudan a enfatizar la importancia de una educación revolucionaria temprana en la formación de futuros líderes políticos: sugieren, además, la necesidad de militantes políticos que tiendan una mano a los jóvenes y los ayuden a clarificar sus caminos. Por otro lado, la inclusión de estos versos en la película, en grandes letras y en palabras que pasan individualmente en una secuencia de derecha a izquierda, hace que el lente de la cámara sea equivalente al ojo del espectador concentrado en el acto de leer. De esta manera, el filme destaca el proceso de lectura como una clave para la preparación revolucionaria. Tal como somos llevados a absorber temporalmente el poema de Neruda por casi dos minutos, Flores y su equipo mostrarán y reflexionarán sobre la lectura que los jóvenes hacen de las palabras y las imágenes en las escenas que vienen más adelante. En particular, el equipo de realizadores detrás de la película propondrá que la habili-

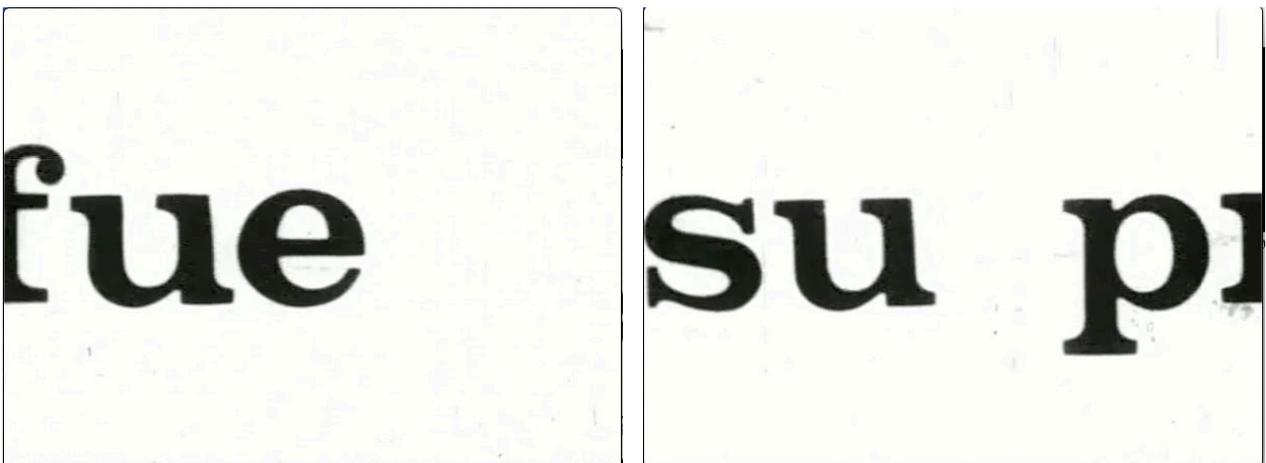
¹¹ Francisco Albizú Labbé apunta que Allende, en un discurso de celebración el día después de su victoria electoral (4 de septiembre de 1970), nombra a Lautaro y a Caupolicán, así como también al líder azteca Cuauhtémoc y al inca Túpac Amaru, como figuras que han triunfado junto con la Unidad Popular. De este modo, el presidente une al sufrimiento y resistencia de los indígenas y de la clase obrera como parte de “una perspectiva contemporánea heredera de la acción histórica de célebres personajes indios” (2014).

¹² Como recuerda el secretario privado de Allende, Ozren Agnic Krstulovi, una de las frases más conocidas del presidente fue aquella de “haremos la revolución a la chilena, con empanadas y vino tinto” (2008: 158).

dad de los jóvenes para leer críticamente es capital para determinar el “arrastre” de la publicidad y los medios de comunicación de masas en el camino hacia la adultez y, así, presentarán a los lectores evidencias de sus propios esfuerzos por conectar a los jóvenes con nuevos materiales.



Figuras 1 y 2, cobre siendo fundido, *Descomedidos y chascones*



Figuras 3 y 4, “Educación del cacique” de Pablo Neruda, *Descomedidos y chascones*

La primera sección de *Descomedidos y chascones* se extiende por alrededor de treinta y cuatro minutos y antecede a las discusiones grupales; alterna entre imágenes de secuencias variadas de jóvenes y cuadros experimentales que evocan los tipos de mensajes de los medios de comunicación de masas que van dirigidos a este grupo. Las primeras imágenes de bebés recién nacidos, niños en uniformes escolares, adolescentes y chicos de veintitantos con cuadernos y bolsos hablan de una experiencia de crecimiento colectivo, mientras que las largas caminatas de parejas y tomas cerradas o close-ups de las zancadas de pantalones de pata de elefante apuntan a este proceso como algo caracterizado por el progreso o un continuo avanzar (ver Figuras 5-10).



Figuras 5-6, jóvenes, *Descomedidos y chascones*



Figuras 7-8, pareja caminando, *Descomedidos y chascones*



Figuras 9-10, avanzando, *Descomedidos y chascones*

Las escenas de medios impresos que siguen a estas no solo interrumpen al espectador en su vista de estas imágenes de jóvenes en movimiento, sino que también sugieren el potencial “efecto congelante” o inmovilizador de las formas dominantes de los medios contra el crecimiento de una conciencia social y política. Los espectadores de la cinta,

tal como los jóvenes lectores de revistas, son invadidos con imágenes fijas de automóviles deportivos y opulentos livings, hombres de negocios bebiendo cócteles y fumando cigarrillos, bandas de chicos luciendo cortes de pelo tipo Beatles y fotografías de mujeres desnudas al más puro estilo *Playboy*. Más que conectar a los espectadores con ejemplos típicos de avisos publicitarios y fotografías, la película de Flores combina y altera estas imágenes para hacer explícito el sentido oculto detrás de ellas¹³. Enfatiza, de esta manera, el alcance que logran como avisos publicitarios del capitalismo y de una cultura de consumo masculina (ver Figuras 11-14)¹⁴. Tales materiales funcionan, supuestamente, como representaciones “despolitizadas” dirigidas a los jóvenes que, en última instancia, juegan a favor de la derecha, teniendo como objetivo influenciar sus propias experiencias de futuras lecturas de materiales visuales similares.



Figuras 11-14, Imágenes alteradas, *Descomedidos y chascones*

Como observa Ignacio Del Valle Dávila, la presencia de collages se convierte así en “una de las guías narrativas de la primera mitad de *Descomedidos y chascones*” (2013: 50). Dicha presencia corresponde a lo que este estudioso describe como el objetivo general del co-

13 Refiriéndose a *Descomedidos y chascones* y a otros documentales chilenos del período de 1957 a 1973, Corro, et. al. señalan que “a través de *collages* armados con recortes de diarios y revistas, construyen nuevas imágenes forzando críticamente el sentido original de ellas” (2007:115). Leiva, por su parte, mantiene que el uso del collage en *Descomedidos y chascones* sirve para “instalar y compartir con el espectador mensajes directos de manera acelerada”. Como observa, los diversos mensajes nuevos que se unen a imágenes de publicidad dentro del filme —y que exploraremos de cerca un poco más adelante— dan “un nuevo sentido a cada archivo, pero un sentido cargado a la ironía y el sarcasmo” (2020: 110).

14 Del Valle Dávila ha caracterizado de manera similar una animada escena de *Descomedidos y chascones*, en la que aparece un billete de un dólar estadounidense, como si fuese una advertencia del “riesgo no sólo de la política norteamericana y de la oposición chilena, sino también de la sociedad de consumo” (2013: 50). Más adelante volveré a referirme a esta escena.

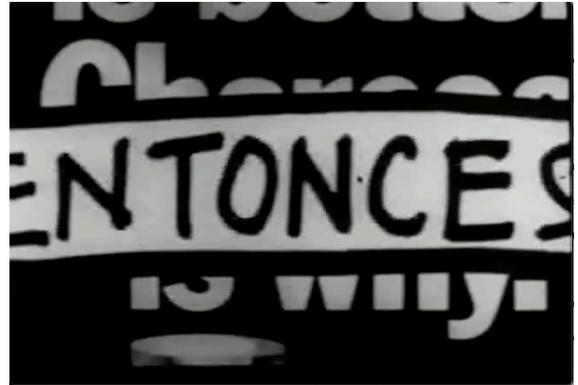
llage en los documentales latinoamericanos de los años sesenta y setentas: desafiar los materiales culturales dominantes mediante una atención a la forma, es decir, “cuestiona[r] los modelos de representación hegemónicos, al deconstruir y fragmentar la narración, y romper las reglas del montaje ‘invisible’” (2013: 43). Jaime Andrés Agurto, por su lado, asocia de igual manera las “animaciones cuadro a cuadro” con “la desconstrucción de los modelos convencionales de presentación audiovisual” de *Descomedidos y chascones* (2010). El collage puede ser visto aquí en dibujos y en intertítulos que se despliegan entre secuencias fotográficas consecutivas a menudo “etiquetadas” o “pintarrajeadas” con rotuladores y pintura u ofreciendo subtítulos escritos a mano y cuadros de diálogo¹⁵. Como el “movidizo” texto del poema de Neruda, tranquilas imágenes fijas están llenas de movimiento gracias a la ayuda de la cámara, la cual viaja en todas direcciones y hace tomas de acercamientos y alejamientos¹⁶. Esta maniobra imita y, a veces, exagera grotescamente nuestra propia inscripción temporal del proceso de ver y “leer” una fotografía con una perspectiva siempre cambiante, recordándonos que nuestra comprensión de las imágenes no es fija sino más bien dependiente de esquemas o marcos (y también de lentes) más amplios que condicionan o delimitan nuestra experiencia visual.

Para comprender cómo el maridaje de elementos tales como el movimiento de la cámara, materiales reciclados y marcas textuales revela las motivaciones ideológicas detrás de la publicidad e industria cultural en *Descomedidos y chascones*, fijemos nuestra atención en el primer grupo de fotografías que “detienen” la marcha de jóvenes que acabo de referir. Somos guiados por un laberinto de ilustraciones y fotografías por el lente de una cámara que, cuidadosamente, sigue cadenas de palabras, frases y flechas escritas sobre diferentes partes de estas imágenes originales. A través de esta escritura añadida, los autos y mujeres que vemos están ahí para hablar directamente a los espectadores, tentándolos con un “¿Te gusta?” (Figura 12) y “¿Quieres?” (Figura 15), para, luego, revelar, mediante palabras que se extienden temporal y espacialmente a lo largo de los encuadres de la cámara, un camino visual para al cumplimiento de un deseo sexual y material: “entonces por aquí serás feliz, así así así así...” (Figuras 16-20). Ese sendero lleno de “asís” termina en la repetición final de esta palabra etiquetada en la frente de un hombre vestido con un esmoquin, haciendo que la felicidad sea algo que puede ser encontrado no solo en la conquista romántica o en bienes de lujo, sino, literalmente, en

15 Flores destaca “las animaciones, collages y dibujos que hizo Jaime Reyes” como “un pilar importantísimo en la película”. También reconoce el trabajo del fotógrafo Samuel Carvajal en esta parte de la cinta: “aparecieron los trabajos de truca y animación que hizo Samuel Carvajal y que por el resultado nadie sospecha que se fabricaron en un cuarto oscuro de fotógrafo, con un aparato rudimentario armado con partes de una copiadora vieja y una filmadora Rolex” (1973b: 10).

16 Como señalan Corro, et. al., el tratamiento de imágenes fijas en *Now* de Santiago Álvarez es similar, ya que se observa el “desplazamiento de la cámara sobre ellas” (2007: 115).

el cuerpo y cerebro burgueses. Las intrincadas vueltas y giros de las fotos marcadas dejan claro a los jóvenes lectores que, al comprar una revista o un tabloide, obtienen acceso a una hoja de ruta única, la cual contiene instrucciones que, por el contrario, no han sido seguidas todavía por aquellos caminantes previamente capturados por la cámara.



Figuras 15-20, *Descomedidos y chascones*

Más adelante, siguiendo una secuencia de adolescentes aparentemente reunidos fuera de un concierto, la palabra “joven”, dibujada a mano, se mueve de derecha a izquierda por la pantalla (Figuras 21 y 22). Poco después, esta palabra es truncada para convertirse en un “ven” dibujado de manera similar, al cual apunta una modelo directamente con su

dedo índice (Figuras 23-25). Los jóvenes, de esta manera, se convierten en el blanco del trabajo publicitario y el estilo de vida que se propone. En la secuencia siguiente, tomas intermitentes de hippies de pelo largo, bailando locamente el sonido superpuesto de The Doors, da una pista al principio de una ruta alternativa para los jóvenes preocupados por convertirse en “viejos” y “convencionales” como algunos de los hombres de imágenes previas, o bien, como el mismo hombre de la publicidad, “vendido”. ¿Será que los jóvenes como estos bailarines rebeldes luchan en contra de las garras de los Estados Unidos y los intereses de la derecha sobre los medios de comunicación de masas, simbolizados en la película por los escudos chilenos y las siluetas recortadas de revistas y cómics que reemplazan el retrato de George Washington en los billetes de un dólar estadounidense?¹⁷ Un grupo posterior de imágenes retocadas con globos de diálogo parece decir lo contrario. Hombres viejos bostezando, golfistas e invitados de una fiesta de lujo, así como también un hombre con un cheque estadounidense gigante puesto como corona sobre su casco (posiblemente como recompensa por espiar, sabotear o participar en grupos que lucen tal como el ultra-derechista Patria y Libertad¹⁸) forman, palabra por palabra y cuadro a cuadro, una sola oración. Tal oración desenmascara la rebelión juvenil como un peldaño aceptable y esperado hacia el capitalismo desenfrenado y el statu quo: “cuando jóvenes nosotros también fuimos poetas y revolucionarios” (Figuras 26-32).



Figuras 21 y 22, *Descomedidos y chascones*

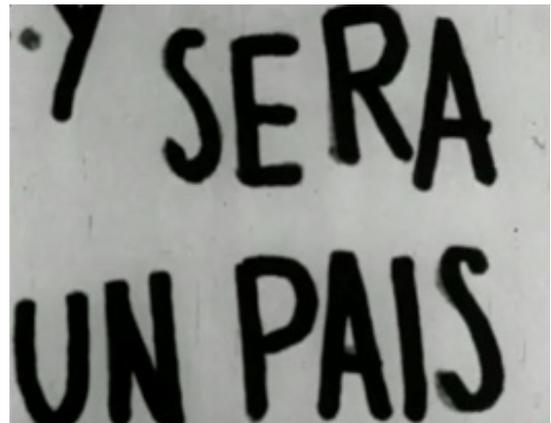
¹⁷ Entre otras imágenes que llenan el centro vacío del billete de un dólar, se encuentran bombas que caen, disparos de revólveres y una foto de Nixon, aparecida en *Newsweek*, marcada por una esvástica, la cual puede aludir a la guerra de Vietnam y a las motivaciones económicas detrás del intervencionismo estadounidense.

¹⁸ Los miembros del grupo paramilitar Patria y Libertad solían marchar vistiendo camisetas blancas y cascos de construcción similares a los de este hombre que aparecen en la película de Flores y en las imágenes capturadas por Patricio Guzmán para la primera parte de *La Batalla de Chile* (“La insurrección de la burguesía”, 1975). Como explica Guzmán en el documental, algunos de los principales líderes de Patria y Libertad eran también miembros de la CIA.

Figuras 23-25, *Descomedidos y chascones*Figuras 26-32, "Cuando jóvenes [...]," *Descomedidos y chascones*

De esta manera, Flores deja claro a los jóvenes espectadores cómo ellos pueden haber sido "embaucados" al privilegiar una concepción abstracta o individualista de la felicidad o de la libertad. De hecho, la celebración de la juventud a través del amor libre, de las drogas, la moda o la música psicodélica ha sido ya anticipada por el establishment y los publicistas chilenos. Vale la pena recordar aquí la evaluación que Thomas Frank hace de la industria publicitaria de Estados Unidos de la década de los sesenta, la cual, no obstante, no presta demasiada atención al activismo en contra de la guerra de Vietnam ni a

los movimientos sociales de la época. Frank sostiene que dicha industria consideraba a la contracultura más un catalizador de los desarrollos “revolucionarios” en las prácticas de marketing que una amenaza al capitalismo: “los publicistas creían haber encontrado en la contracultura no sólo un modelo perfecto para dirigirse al consumidor, inteligente, con ideas propias y en guerra con el pasado conformista, sino también una máquina cultural para transformar el rechazo hacia el consumismo en el mismo combustible con que acelerar el consumismo” (2011: 206). Los publicistas parecen ser caracterizados en la primera sección de *Descomedidos y chascones* como parte de un collage: sus caras ensombrecidas en elegantes trajes y sombreros de hongo los muestran participando de una protesta. Sus carteles, mostrados en dos momentos diferentes de la película, no solamente presentan las frases “La democracia está en peligro” y “y será un país en libertad”, sino también la imagen dibujada a mano de una mujer desnuda (Figuras 33-35). Esta mezcla de carteles establece con claridad el alcance de las motivaciones económicas que guían sus intenciones de seducir a los consumidores como algo inseparable de la esfera política.



Figuras 33-35, *Descomedidos y chascones*

Más allá de sus alusiones a los medios impresos, la primera parte del filme también apunta a los programas de radio y televisión mediante el uso paródico de la voz en off y la inclusión de una escena ficticia. Podemos encontrar en estos momentos una críti-

ca que posiblemente se extiende más allá de los medios en manos de la derecha, hacia aquello que se podría denominar como la frustración del propio Flores con el gobierno de la Unidad Popular y su uso de estrategias capitalistas de publicidad para promover sus políticas sociales. Tal como explica en una entrevista de 1972 con Hans Ehrmann, “[e]n lugar de decir ‘Beba Coca Cola’ o ‘Tome Santa Rita’, se le dice ahora al joven ‘Beba Revolución lentamente’ o ‘Tome Empresa Social’” (1972: 19)¹⁹. Entre las secuencias de reuniones de jóvenes, la suave voz de un locutor radial exhorta a sus oyentes a dejar atrás las “malas influencias” y “[ayudarnos] a cambiar todo con amor y sonrisas”. A primera vista, el paródico locutor radial puede ser caracterizado como alguien confabulado con la derecha, apuntando a asociar falsamente a la Unidad Popular con la lucha armada. Él mismo señala que “aún queda gente que quiere utilizar la violencia para cambiar las cosas”, mientras seduce a sus jóvenes oyentes con llamadas al “amor”, a las “sonrisas”. Por otro lado, las palabras del locutor pueden ser una suerte de velado codazo a la producción cultural estatal y su preferencia por un lenguaje “liviano” y un contenido temático “vendible” por sobre una mirada más rigurosa o “seria” de la política y los problemas actuales. Como han estudiado Armand y Michèle Mattelart²⁰, tal es el caso de publicaciones de Quimantú como la revista juvenil *Onda*, la cual es indirectamente referida por el locutor en el propio nombre de su programa radial ficticio: “Ya sabes, la semana próxima estaremos nuevamente en la *Onda de vacaciones*”²¹.

Como hemos visto, el temprano trabajo deconstructivo de *Descomidos y chascones* con respecto a la cultura de masas habla directamente a los espectadores, actuando como un marco crítico para futuras lecturas de avisos publicitarios, revistas, fotografías y otros materiales. La enseñanza de “lecciones” hermenéuticas de esta sección depende claramente de la circulación y recepción del filme mismo. En otras palabras, depende de las oportunidades que se les da a los espectadores y, en particular, a los jóvenes, de conectarse con los collages críticos de Flores y de pensar acerca de sus propios com-

19 En esta entrevista, Flores (1972: 19) también nota que en la revista infantil de Quimantú, *Cabrochico*, hay cómics que modifican cuentos de hadas con el objetivo de convertir a los jóvenes lectores en adeptos a la Unidad Popular mediante una promoción que él considera más bien torpe, lo cual podría ser más contraproducente que útil en su opinión.

20 Un ensayo de 1972 de Armand y Michèle Mattelart, titulado “Ruptura y continuidad en la comunicación: puntos para una polémica”, estudia específicamente el uso de “contenidos implícitos” por parte de “las fuerzas de la Unidad Popular” (1972: 108), es decir, su uso de formatos familiares para atraer lectores hacia nuevos tipos de mensajes. El reconocimiento que estos autores hacen de las limitaciones de esta estrategia parece ser compartido por Flores.

21 Más adelante aparece en pantalla un animador de televisión, quien no es otro que el mismo Carlos Flores, invitando a los televidentes a sacar letras de un sombrero para determinar su afiliación política. Los medios de comunicación de masas aparecen aquí mostrando a la política como algo despojado de cualquier iniciativa de cambio profundo.

portamientos como consumidores de medios masivos de otra manera. No obstante, la sección siguiente de la película, la cual es igual en duración que la primera, le da una voz a un nuevo proceso de lectura de imágenes generado por la organización de las discusiones grupales y por la selección realizada por el equipo de producción de textos visuales y su orientación como moderadores.

OBREROS Y POBLADORES FRENTE A LA CÁMARA: NUEVAS LECTURAS CRÍTICAS DE IMÁGENES

En la segunda parte de la cinta, lo que se proyecta a los espectadores son experiencias educativas que ya han tenido lugar en el proceso de filmación, con participantes capturados por el lente de la cámara y con sus ideas y reflexiones grabadas en sonido directo²². Estos momentos pedagógicos no dependen de grandes audiencias y secuencias terminadas, sino más bien de pequeños grupos de jóvenes en lo que podríamos llamar improvisados “salones de clases”, y de la proyección de “algunos copiones mudos” de imágenes todavía no integradas en la película (Flores, 1973b: 11). *Descomedidos y chascos* se convierte aquí en la evidencia material de discusiones críticas que pueden ser repetidas por otros y en una presentación deliberada de trabajadores como una de las amenazas más grandes a los mensajes implícitos de la cultura de masas en la “vía chilena al socialismo” de Allende.

Como se ha mencionado anteriormente, los debatientes de la cinta son invitados a ver, específicamente, una secuencia de otros grupos de jóvenes y la manera en la que pasan su tiempo. Las imágenes discutidas en cámara se vuelven, a su vez, fragmentariamente visibles para los espectadores entre las secuencias desplegadas directamente para ser analizadas por los debatientes. Los miembros de dos grupos de discusión se identifican de manera explícita con la clase trabajadora y la izquierda, formando parte, de acuerdo con una entrevista de Flores, de los trabajadores de Textil Progreso y de los pobladores del campamento Nueva La Habana (1972: 19). Estos trabajadores textiles y pobladores son presentados en el filme, respectivamente, observando imágenes de muchachos hippies de un festival musical al aire libre --“un festival de rock progresivo en Viña del Mar” (1972: 19)-- y jóvenes de la clase alta vestidos con mocasines y tenidas de suéteres mirando autos que pasan a alta velocidad en el autódromo de Las Vizcachas (Ver Figuras 36-43)²³. Mientras tanto, hay otros dos grupos de discusión que se presentan mediante imágenes que expresan tanto desinterés en como oposición a la “vía chilena

22 Flores confirma el uso de sonido directo en la discusión colectiva con los trabajadores de Textil Progreso, práctica que parece haber sido repetida en todas las grabaciones de los grupos de discusión que aparecen en la película (1972: 19).

23 En el filme se señala que las secuencias de Viña del Mar son de una grabación aparte atribuida a Héctor Ríos.

al socialismo”. De acuerdo con el director, estos grupos se componen de estudiantes de leyes, “unos lolos” y “unos amigos intelectuales que tienen una visión muy particular del proceso y del mundo” (1972: 19). Ellos miran una secuencia de trabajadoras textiles ocupadas preparando camisas y utilizando máquinas de coser; también ven imágenes de simpatizantes de la Unidad Popular en una marcha y otros, palas en mano, comprometidos con trabajos voluntarios²⁴.



Figuras 36 y 37, Trabajadores textiles discutiendo, *Descomedidos y chascones*



Figuras 38 y 39, imágenes de espectadores del festival de rock que discuten los trabajadores textiles,

²⁴ Partes de la secuencia de los adeptos a la Unidad Popular que marchan y hacen trabajos voluntarios parecen haber sido incluidas también dentro del montaje de la primera sección, aunque tal aparición no se discute explícitamente sino hasta esta segunda sección. Puesto que dos grupos en lugar de tres se muestran discutiendo las imágenes de los militantes de la Unidad Popular, pareciera ser que el primer grupo en aparecer en el filme, más pequeño, y cuyos miembros profesan un interés por la música y el dibujo, corresponde a lo que Flores llamó los “amigos intelectuales”, mientras que el segundo grupo pareciera combinar estudiantes de leyes y otros adolescentes. Puede ser también que uno de los últimos grupos no fue incluido en la versión final de la película, o bien, fue incorporado solo como parte de una grabación de audio que acompaña brevemente la secuencia de jóvenes que aparece en la primera parte. Como observa Patrick Barr-Melej, un miembro del primer grupo intelectual es “Tito Valenzuela, un poeta asiduo a la bohemia santiaguina” (2017: 222, traducción propia).

Descomedidos y chascones

Figuras 40 y 41, pobladores discutiendo las imágenes de las carreras de autos, *Descomedidos y chascones*



Figuras 42 y 43, imágenes proyectadas de la pista de carreras y sus espectadores, *Descomedidos y chascones*

Las secuencias que se proyectan en *Descomedidos y chascones* sirven para facilitar un tipo de conversación indirecta, asociada al consumo político y cultural, entre jóvenes de las distintas clases sociales, lo cual era una difícil hazaña en el tenso clima político de los años de Allende. Antes de la cinta, en *Onda*, la revista juvenil de Quimantú, habían aparecido tres artículos distintos publicados en números consecutivos, todos enfocados en la juventud de diferentes estratos sociales y actitudes políticas. Estos fueron titulados “Los lolos contradictorios”, “Los lolos marginales” y “Los organizados”²⁵. Sin embargo, estos artículos privilegiaron más las opiniones y experiencias personales de los entrevistados acerca de la moda, actividades recreativas, relaciones amorosas y esperanzas para el futuro que sus análisis críticos de otros jóvenes. En este sentido, el análisis comparativo fue una tarea dejada para los lectores “externos” sin que fuera emprendida por aque-

²⁵ Estos artículos aparecieron, respectivamente, en *Onda* números 1 (17 de septiembre de 1971), 2 (1 de octubre de 1971) y 3 (15 de octubre de 1971).

llos entrevistados. El último artículo, el cual mostraba a una juventud participando de la escuela y de organización extra-escolares, subrayaba la importancia de la disciplina y el trabajo colectivo entre los jóvenes; no obstante, evitaba lo que serían las reflexiones políticas más directas de los trabajadores y militantes de *Descomedidos* y *chascones* al centrarse más en el gobierno escolar y los deportes que en la lucha de clases. De este modo, el compromiso de Flores con el cultivo de agudas discusiones sobre la interpretación de imágenes y la reflexión política directa difiere de aquello que habría sido la búsqueda de *Onda* por ampliar su radio de atracción o de otras formas de medios “livianos” satirizados por la escena radial que ya he descrito. Al mismo tiempo, y quizás siguiendo el ejemplo de *Onda*, Flores hace uso de un amplio espectro de música popular a lo largo de la cinta en pasajes que no utilizan sonido directo. Esta “banda de sonidos rica, exaltante, atractiva”, como dice Flores, no suena para los trabajadores que participan de la película: el objetivo detrás de la música de la cinta, señala, es atraer a los jóvenes espectadores y, de esta manera, alentarlos a abordar las capas críticas de este trabajo cinematográfico “en mejores condiciones” (1973b: 10)²⁶. Para Nicolás Leiva, la inclusión de esta música de “gusto de masas” dentro de la película lleva a sus espectadores a identificarse, tal vez de manera problemática, “con aquello que se puede pensar como la esencia de un descomedido y chascón: el ocio, la fiesta, el baile y el entretenimiento” (2020: 110-111). O como lo diría Floridor Pérez en su ya citado poema “Week end, the end”, con los jóvenes que gustan bailar “*hasta las 3 las 4 – 5 – 6/ de la mañana*” (1988: 241).

Dentro de la segunda sección de *Descomedidos* y *chascones*, cada lectura grupal de imágenes indudablemente extrae algo de su sesión de discusión. Mientras algunos reconocen su asombro al ver a jóvenes involucrados en actividades muy diferentes de las suyas, otros intercambian ideas acerca de cómo debe ser interpretado y entendido el comportamiento de aquellos que ven en pantalla dentro de un marco más grande. Cabe señalar que las lecturas de imágenes hechas por los trabajadores y pobladores destacan entre las discusiones de grupo en esta sección por al menos dos motivos. En primer lugar, estos intérpretes trabajan con imágenes de jóvenes en cierto sentido parecidas a aquellas criticadas en los collages y secuencias fragmentarias incluidas al principio del filme. La primera sección, como hemos visto, revela y “desinfla” el mensaje predominante detrás de representaciones de jóvenes glamorosos y un estilo de vida opulento, o bien, de jóvenes involucrados en actividades contraculturales lejanas al trabajo y la lucha sociopolítica. En esta segunda sección, los intérpretes de la clase trabajadora son invitados

26 Mientras que la segunda sección de la película privilegia el sonido directo en las discusiones de grupos y en la inclusión de secuencias mudas originales, las secciones primera y tercera están, en términos sonoros, acompañadas por la conocida banda de rock progresivo Los Jaivas, así como también de fragmentos de otros artistas que van del sonido sicodélico de The Doors y Country Joe and the Fish a la nueva trova de Silvio Rodríguez.

a analizar imágenes de la cultura burguesa en acción y a mirar más allá de la superficie de “diversión” y “glamour”, hacia sentidos más complejos contenidos en cada cuadro. En segundo lugar, al no solo participar de este ejercicio hermenéutico, sino también de la lectura de imágenes de una manera similar a aquella defendida por la primera parte de la cinta, los participantes que pertenecen a Textil Progreso y al campamento Nueva La Habana dan cuenta de la habilidad única que los trabajadores militantes tienen para detectar y penetrar los mensajes de las revistas, los programas de radio, los shows televisivos o los espectáculos públicos. También acusan a aquellos que, a pesar de ser socioeconómicamente privilegiados, están, a su vez, alienados por la cultura de masas. Por extensión, estos intérpretes de la clase obrera destacan la importancia de enrolar hombres y mujeres como ellos para ser los nuevos líderes críticos de la Unidad Popular en su esfuerzo por expandir su base. Ciertamente, esta perspectiva no es una pura coincidencia, sino que refleja el esfuerzo del mismo Flores por retratar a un grupo específico de trabajadores y contrastarlos, deliberadamente, con otros grupos menos “listos para leer”.

Mientras contempla la secuencia de los espectadores de carreras de autos, una integrante del grupo de pobladores de la cinta señala que, a diferencia de aquellos jóvenes captados en cámara, ella y otros compañeros no son habituales a este tipo de espectáculos: “no vamos al cine, no vamos al teatro, no vamos al ballet, o sea no tenemos oportunidad de eso, menos de ir a las Vizcachas”. Con este fin, este tipo de grabaciones mostradas por Flores y su equipo le ofrecen a ella y a otros participantes de la discusión la oportunidad de tomar parte de una experiencia visual única, fuera de la rutina cotidiana. Esta pobladora, tal como sus otros compañeros, demuestra familiaridad con el vocabulario político de la izquierda. Al mismo tiempo, la novedad de la sesión de revisión de imágenes para los pobladores del campamento Nueva La Habana recuerda, de cierto modo, una experiencia educacional pionera de la década anterior, la cual estuvo también centrada en la proyección de imágenes y dedicada a expandir el marco perceptual de los campesinos. Me refiero al educador brasileño Paulo Freire y su crucial contribución a la campaña de alfabetización en el Chile de finales de la década del sesenta²⁷.

El método sicosocial de alfabetización impulsado por Freire buscaba involucrar a educandos adultos en un proceso horizontal de aprendizaje mediante el desarrollo de “círculos de cultura” (Freire, 2013: 40). Como parte del método de Freire, los alfabetizadores tenían que usar proyectores de diapositivas para presentarle a los campesinos láminas

27 Freire llegó a Chile en 1964 como exiliado político. Durante los siguientes cinco años, trabajó con diferentes agencias gubernamentales con el fin de refinar sus métodos de alfabetización. Específicamente, estuvo trabajando con la INDAP (Instituto de Desarrollo Agropecuario), la campaña nacional de alfabetización emprendida por el Ministerio de Educación y, más adelante, con el ICIRA (Instituto de Capacitación e Investigación en Reforma Agraria) (Holst, 2006: 252-262).

escogidas cuidadosamente, las cuales representaban actividades o temas relacionados a sus vidas, actividades y experiencias (Kirkendall, 2010: 70). Freire describe estas láminas como “‘codificaciones’ temáticas”, cuyo desciframiento incluía un diálogo entre los participantes y reflexiones sobre “una situación [...] vivida por los campesinos” (Freire, 1984: 104-105). Mientras tanto, coordinadores especialmente entrenados servirían para alentar un “acto de cognición” a través de la comunicación entre los campesinos, evitando “explicaciones sonoras, repetidas y mecanizadas” (Freire 1984: 91). Al combinar la interpretación y la discusión de imágenes o códigos con el estudio fonético de palabras relacionadas, Freire, explica Kirkendall, tuvo como objetivo entrelazar el aprendizaje de leer y escribir con el desarrollo de herramientas de autoconciencia y pensamiento crítico (2010: 70). A modo de preparación para tal experiencia pedagógica, algunos grupos de discusión de diapositivas fueron grabados para ser evaluados por Freire y funcionarios gubernamentales (Kirkendall, 2010: 74)²⁸, lo cual, de alguna manera, nos recuerda las propias grabaciones de Flores del proceso de interpretación de imágenes.

Por supuesto, los espectadores proletarios de las secuencias de Flores no se reúnen con el director para un entrenamiento de alfabetización, ni tampoco parecen necesitar ayuda para descifrar las transformaciones políticas y socioeconómicas que están tomando lugar en su entorno. Más bien, mediante un estrecho y colaborativo trabajo con las imágenes, ellos son alentados no solamente a tomar una mirada crítica con respecto a la cultura de masas, sino a “leer” a los jóvenes con visiones políticas diferentes en relación con la amplia influencia de los mensajes provenientes de los medios de comunicación de masas. Las voces de los moderadores de la discusión no están incluidas en los “clips” de estos grupos de trabajadores que tienen mucho entusiasmo por participar. No obstante, ya que los moderadores pueden ser oídos cuando proponen preguntas para ser discutidas en las sesiones con otros grupos de jóvenes, podemos imaginar su presencia aquí también como facilitadores tras bambalinas²⁹.

Cuando se enfrentan a la secuencia de los jóvenes presentes en el festival de rock

28 Kirkendall se refiere específicamente a un set de transcripciones de grabaciones hechas en el asentamiento El Recurso en octubre de 1968.

29 También se puede vincular el trabajo interpretativo de los obreros de *Descomedidos y chascones* con el “cine acto” propuesto por Solanas y Getino en su manifiesto “Hacia el tercer cine” (1969), el que conduce “a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente de conocimiento” (1982: 54). Refiriéndose a sus experiencias proyectando *La hora de los hornos*, los cineastas describen reuniones en las que su filme, puesta en interacción con otros materiales como música grabada, carteles, poesía y obras de arte visual y, también, con la moderación de un orientador de discusión y con un vino o mate compartido, servía solamente como un pretexto para generar diálogo entre espectadores. Para los cineastas, el énfasis puesto en el “espacio”, “los materiales” y “el tiempo histórico” del cine acto hace que cada proyección de una película sea una experiencia única (1982: 53-54). Flores, como hemos visto, también se preocupa por fomentar un ámbito de reflexión, diálogo y análisis a través de la proyección de imágenes. Valora, además, la idea del cine abierto, explicando en 1973 que partes de *Descomedidos y chascones* habían sido

(Figuras 38 y 39), los trabajadores de Textil Progreso (Figuras 36 y 37) observan sus vestimentas, actitudes y el posible uso de drogas por parte de ellos. Rechazan caracterizar la escena como un evento lleno de “amor y sonrisas”, en referencia al paródico programa de radio incluido en la cinta y mencionado anteriormente. En lugar de eso, y contra lo que parece ser una proyección de imágenes “rebeldes” y “desinhibidas” de la juventud, los trabajadores identifican a tales individuos como imitadores de lo que está de moda. Ellos perciben que quienes están en aquella escena escuchando música están desconectados de la realidad chilena, sin una claridad ideológica. Uno de los trabajadores señala que dichos jóvenes se basan en el modelo de los hippies norteamericanos y europeos en un momento en que Chile necesita de manera urgente “esas manos que están inutilizadas” para su lucha por la producción. Un segundo trabajador, también participante de la discusión, ve a los hippies chilenos como un producto del culto colectivo a los medios de masas. Como declara al ver las imágenes, los jóvenes bailando y girando desenfrenadamente han seguido ciegamente a aquellos que “sale[n] en una revista [...] fumando marihuana o [...] bailando” y, de esta forma, no han podido rechazar la cultura del establishment.

Los medios son, asimismo, culpabilizados por otro trabajador debido a que no han mostrado a “los que trabajan” (es decir, a las inmensa mayoría de los chilenos) en sus portadas, programas televisivos y de radio. Si recordamos las palabras superpuestas que forman un sendero en las secuencias de collages al principio del filme, los trabajadores de este grupo interpretan la abundante representación de hippies en los medios como una forma de llevar al público lejos de las organizaciones que trabajan duro, que cuidan y que defienden el “gobierno del pueblo” de Allende. Esta crítica puede estar dirigida tanto a la prensa de derecha como a la de izquierda, dado que ambos lados cubren las actividades del movimiento hippy y las de otros movimientos contraculturales. Escribiendo durante el gobierno de Allende, Armand y Michèle Mattelart observan en la producción editorial y audiovisual de la Unidad Popular la “presencia del sensacionalismo”. Esto significa, en otras palabras, una recurrencia a imágenes provocativas o historias impactantes descontextualizadas de marcos temporales como una forma de atraer lec-

modificadas en respuesta a críticas recibidas por espectadores y afirmando su deseo de que esta práctica continúe, puesto que el filme está “terminado, pero no cerrado” (1973b: 11). Sin embargo, el interés específico de Flores por convertir al mismo proceso de grabación en un nuevo sitio pedagógico hace que los espectadores y participantes externos se transformen, en cierto sentido, en testigos complementarios de procesos educacionales que ya han ocurrido dentro del filme. En esta segunda parte, creo que la construcción de experiencias particulares para los espectadores externos de la película ocupa un “segundo plano” detrás del enfoque puesto en los que se ponen por primera vez frente a la cámara. Hay aspectos de una película más contemporánea, *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán, que quizás actúen como un puente entre el cine acto de Getino y Solanas y el proyecto de Flores. Dentro de esta película, Guzmán muestra las reacciones de diferentes grupos de estudiantes a su documental *La Batalla de Chile*.

tores (1972: 112). Por su parte, Patrick Barr-Melej apunta que tanto “*El Mercurio* conservador” como “el *Clarín* marxista” estuvieron presentes en el festival de rock de Piedra Roja (1970) en Santiago, el cual puede ser considerado un antecedente del festival de rock progresivo de Viña del Mar, cuyas imágenes aparecen en *Descomedidos y chascones*. Como explica Barr-Melej, a pesar de que la actitud de los periódicos hacia el festival fue negativa, el espacio de cobertura que le dedicaron a “ridiculizar y estigmatizar” los despliegues de contracultura sirvió, no obstante, para darle una atención mayor al evento (2017: 37, traducción propia)³⁰.

Flores parece tomar en cuenta el descontento de los trabajadores con lo que los medios masivos ofrecen en la secuencia que viene inmediatamente después de la discusión llevada a cabo por los jóvenes trabajadores de Textil Progreso. Las imágenes presentadas, las cuales también marcan el inicio de una nueva discusión grupal, lleva a los espectadores directamente desde el campo abierto en que se desarrolla el festival a la factoría textil³¹. Esta respuesta fílmica a la lectura crítica se parece a una escena de la primera sección de la cinta, en la cual Flores añade un provocativo intertítulo a una secuencia de adolescentes holgazaneando (“Ser joven, sí... pero ¿de dónde?”), para inmediatamente después seguirla con otras imágenes de trabajadores subiendo postes telefónicos y operando máquinas.

Al calor de la conversación, los trabajadores también destacan las actividades contraculturales que se desarrollan frente a ellos como asuntos unidos estrechamente a privilegios de clase. Mientras que un trabajador asume inicialmente que los asistentes al concierto de rock progresivo se han rebelado en contra de sus padres, otro, como si estuviese en sintonía con las referencias en la cinta a los ex-poetas y revolucionarios, imagina aquellas madres y padres dando a mano abierta dinero a sus hijos sin preocuparse de sus comportamientos y distante de “nuestro proceso”. Esto lleva a que más participantes del diálogo identifiquen a estos jóvenes con “la clase alta, la explotadora” y “la aristocracia”, así como con la ausencia de trabajo y de “problemas” más generales en sus vidas. Como dice uno de los trabajadores, “para ser hippy en Chile [uno] no puede tener problemas”.

El análisis de Barr-Melej sobre la contracultura chilena desestima la generalización de los trabajadores: como apunta, la cinta de Flores no “presta atención a lo que hacían los hippies de la clase trabajadora en el Parque Forestal o en lugares como San Miguel” (2017: 232, traducción propia). Estos hippies populares, según él, se encontra-

30 Esto se relaciona con lo que Barr-Melej describe de manera más general como el importante rol de los medios chilenos no solo por su influencia en la “opinión pública acerca de la contracultura”, sino también por su involuntaria promoción de estas prácticas: (2017: 12, traducción propia).

31 Leiva, en un nivel más general, se refiere a la película de Flores como “cine interactivo, al ir mutando y evolucionando en consonancia con las impresiones que causa en sus propios protagonistas” (2020: 107).

ban en “el antiguo centro de la ciudad” y “convivían con escritores, pintores e iconoclastas de todos los sectores socioeconómicos, inspirados por la bohemia” (2017: 135-136, traducción propia). Mientras tanto, los adolescentes del artículo de *Onda* titulado “Los lolos marginales” dan cuenta de los jóvenes que, a pesar de no tener dinero para gastar y no ser explícitamente identificados como hippies, están alerta a las últimas tendencias tanto en revistas como en películas y televisión (1971: 15-16)³². No obstante, lo que destaca en las observaciones de los trabajadores que discuten en *Descomedidos y chascones* es la idea de que es la juventud de clase alta la que está excesivamente influenciada por la publicidad y las representaciones de los medios de comunicación de masas. De acuerdo con ellos, los miembros de la clase trabajadora, quienes tienen “problemas reales” y responsabilidades, son, por el contrario, potencialmente inmunes a la seducción de dichos medios y capaces de leer entre líneas. La supuesta dependencia de los “hijos del papito y de la mamita” de las manifestaciones contraculturales proyectadas en los medios puede, por otro lado, ser considerada como un paralelo de la supuesta dependencia financiera que este grupo tiene con sus padres, dado al abrumador control que la clase alta chilena posee de los medios impresos, radiofónicos y televisivos³³. Los esfuerzos deconstructivos de Flores desde la primera parte de la cinta apoyan esta idea: los jóvenes filmados trabajando, a diferencia de aquellos realizando actividades de ocio o recreativas, no son el blanco a quienes van dirigidas ni las paródicas voces en off ni las palabras de los intertítulos ni de los globos de diálogo que marcan las imágenes fijas de revistas³⁴.

Los pobladores del campamento Nueva La Habana, quienes son transportados

32 Como dice uno de los entrevistados, “Juventud hay una sola: la actual. Ya pasó la moda de que los jóvenes éramos distintos. Total, todos tenemos los mismos problemas y nos gustan las mismas cosas. Por lo demás, ahora todos andamos vestidos iguales. Vemos modelos en la tele, el cine o las revistas. Es cuestión de copiarlos y punto” (1971: 15-16). A pesar de esta supuesta unidad generacional, *Onda* recibió una respuesta, poco después de publicar este artículo, por parte de “Un grupo de jóvenes” que vivía en el mismo barrio (Población Dávila), señalando que aquellos que habían sido entrevistados no los representaban. La visión que muestran se acerca más a la línea expuesta por el grupo de discusión de trabajadores en *Descomedidos y chascones*: “Los jóvenes fotografiados y que hablan para ONDA no representan a la juventud de Dávila, de ninguna manera; ellos son una minoría aislada de las actividades socio-culturales del barrio. Ellos son simplemente desocupados y otros no son de acá [...]. Como Ud. puede constatar estos jóvenes (algunos pasan los 27 años) sólo se preocupan de cosas nimias, como son las vestimentas, el pelo y las ‘CONVI’ [reuniones]. Ellos no se preocupan de las jornadas de trabajo voluntario ni de las actividades positivas de la juventud de la población” (“Discutamos?”, 1971 [sic]).

33 Como señala Michèle Mattelart al recordar el Chile bajo la Unidad Popular, “La derecha controlaba la mayoría de los diarios que circulaban en el país, a su cabeza *El Mercurio*, el representante tradicional de la clase dominante, que se presentaba como el *Times* de América Latina. Controlaba también las radios de mayor potencia” (2011: 77).

34 Una posible excepción a esto podría ser la imagen fija, mencionada anteriormente, del solitario hombre que viste un casco de seguridad, quien, si no es un miembro de Patria y Libertad, complementa con mucho gusto su salario en la mina o en la construcción con un dólar estadounidense y que, en el montaje de Flores, se une a los juerguistas de la clase alta al señalar su estatus de ex revolucionario.

a la pista de carreras de automóviles de las Vizcachas mediante las secuencias que ven, no observan ahí a jóvenes realizando prácticas contraculturales como las del festival de rock progresivo de Viña del Mar. Lo que ven son imágenes de jóvenes pertenecientes a la clase alta y, como sus contrapartes hippies, con dinero y tiempo para pasar un domingo de “pura diversión” (ver Figuras 42 y 43). Si la cámara presentó a los hippies de Viña del Mar como oyentes de música, bailando extasiados y mezclándose en la multitud, los jóvenes del autódromo son mostrados como consumidores *visuales* de cultura masiva. Desde un costado de la pista o detrás de las barreras de alambres, los espectadores filmados miran hacia delante concentrados y con sus cabezas moviéndose en sintonía con los autos de carreras que van pasando. Los pobladores que ven estas imágenes tienen, de esta forma, sus propias experiencias parcialmente replicadas para ellos en cámara, puesto que se convierten en espectadores de imágenes filmadas de otros espectadores participando de una experiencia cultural de masas. Sin embargo, estos pobladores son mostrados por Flores y su equipo como lectores comprometidos de las implicaciones sociales y políticas detrás de las imágenes proyectadas ante ellos más que consumidores pasivos de cultura.

Algunos de los pobladores interpretan las miradas relajadas de los jóvenes en cámara como una encarnación tanto de la desigualdad económica que carcome a Chile como de sus objetivos productivos truncados y sin ser cumplidos. Una mujer pobladora, mientras tanto, ve también en ellos un grupo *distraído* de gente, es decir, un grupo atrapado por el hechizo de la diversión. Esta pobladora piensa que las carreras de automóviles son un espectáculo alienante, aunque, a su vez, no sugiere que deba ser suprimido. Más temprano en la cinta, los trabajadores de Textil Progreso habían discutido sobre la necesidad de reestructurar los medios y de integrar a los hippies en la lucha. Sin embargo, la apasionada participante del campamento Nueva La Habana arguye a favor de que los distraídos ostentadores del poder sigan siendo rehenes de la diversión: “Ellos se divierten, o sea, se distraen, y nosotros, los proletarios, nosotros nos organizamos y nos preparamos”. Esta pobladora, como mencioné, reconoce que los miembros de la clase trabajadora no pueden ir al cine, a las carreras o a otras formas de entretenimiento de masas. En consonancia con la crítica adorniana de la industria cultural, ella interpreta tales limitaciones para el proletariado como algo que al final juega a favor suyo dentro de un contexto donde la confrontación entre clases sociales es inminente.

Incluso en el momento en que otro participante de la discusión interpreta a los espectadores que ve en la pantalla como anuncios publicitarios ambulantes de la burguesía (“ellos tienen los mejores olores y tienen [...] hasta los mejores potos también”), Flores nos presenta una imagen de una clase trabajadora que parece preparada para evitar los obstáculos de la cultura de masas. En otras palabras, los participantes que

discuten son capaces de hablar sobre el espectáculo que se desarrolla ante ellos sin caer en su “trampa”. Estos lectores de imágenes aparecen en el filme no solo para interrogar el espectáculo de masas disfrutado por la juventud en el autódromo de las Vizcachas, sino también, en ocasiones, la selección misma de secuencias que Flores les ofrece ver. Haciendo eco de algunos comentarios anteriores expresados por trabajadores textiles, algunos pobladores admiten que encuentran difícil creer que las imágenes que les han sido mostradas hayan sido realmente grabadas en el Chile de entonces.

Al mostrar lectores proletarios que, como Flores y su equipo, observan críticamente las representaciones visuales y basan sus interpretaciones de la cultura de masas en contextos de clase social y vocabulario político, *Descomedidos y chascones* los propone implícitamente como coordinadores ideales de este tipo de discusiones y profesores de interpretación crítica para los jóvenes más allá de la cinta. En otras palabras, la experiencia con imágenes por parte de los trabajadores resulta esclarecedora para ellos y un paso importante en la potencial difusión de la crítica de la cultura de masas que propone la película. A su vez, *Descomedidos y chascones* apunta a que el acto de ver una película puede servir para realzar más que solo atenuar la conciencia política del espectador. En las conversaciones de los trabajadores grabadas por Flores, se vuelve notorio que el alcance y la moderación de la discusión ya están instalados en la mente de quienes discuten. Como mencioné, algunos trabajadores textiles creen que es imperativo trabajar con el tipo de jóvenes que ven en la pantalla para así intentar cambiar su relación con los medios, incluirlos en el proceso social que toma lugar con la Unidad Popular o, quizás, darles alguna guía como la que caracterizó la infancia del guerrero Lautaro. Las propias sesiones de lecturas de imágenes de Flores con otros jóvenes pueden dar cuenta de los inicios de esta idea, incluso cuando la cultura de masas no es nunca sacada a colación en relación con la secuencia de trabajadores y de aquellos que marchan. Muchos de los “lolos” de la clase alta o los “intelectuales” que discuten interpretan negativamente a los jóvenes militantes políticos y voluntarios que aparecen en pantalla como sujetos que no han priorizado la búsqueda de la felicidad y que, posiblemente, actúan bajo presión de otros. Pero surge un debate en uno de estos grupos, por ejemplo, sobre si la felicidad misma puede, acaso, basarse en la acción política.

El rol que juegan los moderadores en las conversaciones con otros grupos, el cual es indirecto y no beligerante, contrasta con los tonos más enérgicos de los trabajadores que discuten, los cuales se muestran visiblemente frustrados con la juventud de clase alta y dispuesto a ponerlos en el camino “correcto”. Tal contraste presenta los desafíos que, con seguridad, enfrentarán los futuros intérpretes trabajadores y, también, potenciales modelos para la moderación de las discusiones en línea con la estructura pedagógica horizontal propuesta por Freire. Mientras tanto, dentro del grupo de pobladores, hay

un común acuerdo de que el trabajo educacional debe hacerse en las industrias y entre los “hermanos de clase”. Para uno de los participantes, tal trabajo debía consistir en simplemente mostrar a otros trabajadores la misma secuencia que ellos acababan de ver. Las imágenes del autódromo, señala, despertarán a otros que verán cuán marginados han sido y los convencerán de la necesidad de un camino hacia el socialismo. Para otro, las reuniones de grupos centradas en preguntas específicas resultarán clave para desenmarañar la incesante explotación --incluso en medio de la distracción-- por parte de la oligarquía: “tenemos que pensar con qué fines nos utilizan”. Los pobladores del campamento Nueva La Habana estarán entre los primeros y únicos espectadores en ver y discutir el documental de Flores antes del Golpe. No obstante, los lectores de imágenes que encontramos dentro de la cinta ven su propia misión educativa como algo que depende no de la difusión de esta película o de un proyecto audiovisual mayor, sino de las prácticas más específicas en las que ellos han participado en cámara mientras dialogan con sus pares.

CONCLUSIONES

Los esfuerzos deconstructivos que caracterizan buena parte de *Descomedidos y chascones* ceden el paso a actos de destrucción propiamente tal en el último segmento que dura diez minutos. Vemos tomas cerradas de taladros rompiendo violentamente el suelo en combinación con edificios que colapsan, manifestantes chocando con policías con escudos y jóvenes gritando y marchando, portando carteles del Che Guevara o lanzando piedras entre las barricadas. Como queda en evidencia por las tomas fragmentarias de ruedas girando rápidamente, así como también por las imágenes de multitudes avanzando y de hombres corriendo a toda velocidad, estas imágenes finales no nos recuerdan formas desestructuradas de rebelión, sino más bien el “viento dirigido” de la juventud de Lautaro. No obstante, sin poder contar con acceso al contexto específico detrás de cada imagen (incluyendo su lugar de origen), el montaje que aquí se presenta parece albergar enérgicos vientos que viajan no en una, sino en dos direcciones diferentes: la de los jóvenes partidarios de la revolución y, posiblemente, la de estudiantes y otros que, como destaca Patricio Guzmán en *La Batalla de Chile*, eran alentados por la derecha para crear el caos en las calles necesario para acabar con el gobierno de Salvador Allende (ver Figuras 44 y 45). La velocidad de este montaje, con sus numerosas confrontaciones entre materiales y grupos de personas, puede aludir a lo que estaba en la mente de muchos chilenos durante los años de Allende, incluyendo a uno de los pobladores de la cinta de Flores: la posibilidad de que las tensiones políticas del presente llevaran a un ataque por parte de la derecha en contra del gobierno y a una guerra civil entre izquierda y derecha, aun cuando la vasta mayoría de la población estaba desarmada.



Figuras 44 y 45, Imágenes de confrontación, *Descomedidos y chascones*

Los jóvenes contrapuestos a los trabajadores a lo largo de *Descomedidos y chascones* han sido hippies y distraídos consumidores de los medios de comunicación de masas fácilmente interpretados por los participantes de las discusiones identificados con la izquierda. Sin embargo, observamos aquí por primera vez a ciertos grupos de personas que, tirando piedras o iniciando incendios, pueden haber canalizado una energía rebelde en algo que amenaza directamente el proyecto revolucionario chileno. Puestas al final de la cinta, estas imágenes dan cuenta del profundo peso que tienen los distintos modos de lectura (y de malinterpretación) en momentos de transformación sociopolítica. Ellos enfatizan también la urgente necesidad de oportunidades para ampliar los marcos interpretativos y desentrañar la plétora de sentidos y de mensajes presente día a día en la producción cultural. No obstante, al momento en que los últimos cuadros de la película llaman a los jóvenes espectadores a la acción, mediante un retorno al poema de Neruda y a la fundición de cobre, ya hay algunos que han empezado su trabajo, reunidos en torno a una pantalla y reflexionando no solo sobre lo que ellos ven, sino sobre sus roles como lectores y profesores de imágenes. Los trabajadores que participan del diálogo consideran sus propias condiciones políticas y socioeconómicas como ventajosas para ayudarlos a mantener una distancia crítica de los mensajes lanzados por los medios masivos. De la misma manera, *Descomedidos y chascones*, lejos del presupuesto de las sofisticadas producciones cinematográficas, se convierte en un trabajo fílmico que fomenta y encarna nuevas aproximaciones a los mensajes y prácticas sociales mediante una “lectura” que va más allá de las audiencias masivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agurto, Jaime Andrés. “Sobre *Descomedidos y chascones*. El cine de Carlos Flores”. *laFuga* 11 (2010).
- Albizú Labbé, Francisco. “El indigenismo de la Unidad Popular (Chile 1970-1973). Estado y Nación entre reformismo y realidad”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 28 (2014).
- Albornoz, César (2005). “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. Pinto Vallejos, Julio (ed.). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones: 147-176.
- Allende, Salvador (1978). *Salvador Allende y América Latina: 12 discursos y 2 conferencias de prensa*. México: Casa de Chile.
- Barr-Melej, Patrick (2017). *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Barría Troncoso, Alfredo (2011). *El espejo quebrado: memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago: Uqbar Editores.
- Bianchi, Soledad (1995). *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile, entrevistas*. Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Bossay, Claudia. “Astutos chascones secundarios. El trauma histórico chileno visto desde la adolescencia”. *Cinémas d’Amérique latine* 23 (2015).
- Corro, Pablo, et. al (2007). *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*. Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Del Valle Dávila, Ignacio. “Crear dos, tres ... muchos collages, e la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural”. *Cinémas d’Amérique latine* 21 (2013): 42-55.
- “Discutamos?” [sic]. *Onda* 5 (12 noviembre 1971).
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (2010). *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México: Siglo XXI.
- Flores, Carlos. “Joven cine chileno: *Descomedidos y chascones*”. Entrevista con Hans Ehrmann. *Chile Hoy* 10 (18 agosto 1972): 19.
- Flores, Carlos (1973a). *Descomedidos y chascones*. Chile: Comisión de Extensión de la Universidad de Chile, Departamento de Cine de la Universidad de Chile.
- Flores, Carlos. “*Descomedidos y chascones*”. *La Quinta Rueda* (Mayo, 1973b): 10-11.
- Flores, Carlos. *Entrevista con Manuel Vicuña* (2020). *50 años. Cultura en la Unidad Popular*. Centro para las Humanidades Universidad Diego Portales.
- Frank, Thomas (2011). *La conquista de lo cool: el negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Sumoy, Mónica y Castillón, Juan Carlos (trads.). Barcelona: Alpha Decay.

- Freire, Paulo (1984). *¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural*. Ronzoni, Liliana (trad.) México: Siglo XXI.
- Freire, Paulo (2013). "Education as the Practice of Freedom". *Education for Critical Consciousness*. Bergman Ramos, Myra (trad.) .London-New York: Bloomsbury: 1-80.
- Gaudichaud, Franck (2004). *Poder Popular y Cordones Industriales: Testimonios sobre el movimiento popular urbano 1970-1973*. Santiago: LOM Ediciones.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas (1982). "Hacia un tercer cine". *A diez años de 'Hacia un tercer cine' (1979)*. Octavio Getino. México: Filmoteca UNAM: 37-56.
- Guzmán, Patricio (1975, 1976, 1978). *The Battle of Chile [La Batalla de Chile]*. Chile-Cuba-Francia: Equipo Tercer Año, ICAIC. Brooklyn: Icarus Films.
- Guzmán, Patricio (1997). *Chile, Obstinate Memory [Chile, la memoria obstinada]*. Chile-Canadá-Francia: Les Films d'Ici, the National Film Board of Canada, La Sept ARTE. Brooklyn: Icarus Films.
- Holst, John D. "Paulo Freire in Chile, 1964-1969: Pedagogy of the Oppressed in Its Sociopolitical Economic Context". *Harvard Educational Review* 76.2 (2006): 243-286.
- Kirkendall, Andrew J (2010). *Paulo Freire and the Cold War Politics of Literacy*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Krstulovi, Ozren Agnic (2008). *Allende, el hombre y el político: memorias de un secretario privado*. Santiago: RIL Editores.
- Leiva, Nicolás (2020). "Juventud chilena en el cine documental de los años de la Unidad Popular: representación y recepción en el film Descomedidos y Chascones (1973)". *Actos 4* (2020): 102-113.
- "Los lolos contradictorios". *Onda 1* (17 septiembre 1971): 14-19.
- "Los lolos marginales". *Onda 2* (1 octubre 1971): 15-18.
- "Los organizados". *Onda 3* (15 octubre 1971): 15-18.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michèle (1970). *Juventud chilena: rebeldía y conformismo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michèle. "Ruptura y continuidad en la Comunicación: puntos para una polémica". *Cuadernos de la realidad nacional* 12 (1972): 100-143.
- Mattelart, Michèle. "Comunicación y movimiento popular. Un momento emblemático. Chile 1970-1973". *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 116 (2011): 75-80.
- Mouesca, Jacqueline (1988). *Plano secuencia de la memoria*. Santiago: Ediciones del Litoral.
- M. S. "En busca del cine chileno". *Revista Ercilla* (16 julio 1973).
- Pérez, Floridor (1988). "Week end, the end". *Los veteranos del 70*. Olivarez, Carlos (ed.). Santiago: Ediciones Melquiades: 241.
- Pinto, Iván (2018). "*Descomedidos y chascones*". Aravena, Claudia y Pinto, Iván (eds.). *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago: metales pesados. Edi-

ción digital.

Racz, Andrés. “Cuna del cine”. *Chile Hoy* 52 (8 junio, 1973): 25.