

Juventud chilena en el cine documental de los años de la Unidad Popular: representación y recepción en el film Descomedidos y Chascones (1973)

Chilean youth in documentary cinema of the Popular Unity years: representation and reception in the film Descomedidos y Chascones (1973)

Nicolás Leiva¹

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

Resumen. Este artículo ahonda en las representaciones de la juventud chilena de los años de la Unidad Popular en el film “Descomedidos y Chascones” (1973), uno de los primeros largometrajes documentales que centró su mirada en este sujeto histórico. La obra es analizada de acuerdo a las implicancias sociohistóricas que le dan forma y que están determinadas por la emergencia y llegada al poder del gobierno de Salvador Allende, así como por el auge y desarrollo de la Escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile en esta época. Por otro lado, se realiza un análisis intertextual que da cuenta de las representaciones y percepciones que se articulan en la contraposición interactiva de clases sociales: la juventud proletaria y la juventud burguesa. Además, se discute respecto a las decisiones de estilo que apuestan por una serie de dispositivos narrativos y cinematográficos disruptivos. Inspirados en la cultura de masas, estos dispositivos seducen, pero también interpelan e incomodan al espectador, lo que tiene como objetivo alcanzar una recepción desinfantilizada, crítica y con fuerte sentido movilizador. Como conclusión, la obra de Carlos Flores da cuenta de un punto de vista de gran valor analítico, tanto por la manera en que es representada la juventud en los tiempos de la Unidad Popular, como también por su novedosa y original puesta en escena, la que permite entrever los alcances políticos y estéticos que van a caracterizar al cine de ficción y no ficción de la época.

Palabras clave. cine chileno; documental; juventud; juventud chilena; Unidad Popular.

Abstract. The article reviews the representations of the Chilean youth in the “Unidad Popular” period in the film “Descomedidos y Chascones” (1973), one of the first documentary feature films that is focused into this historical subject. The cinematographic piece is analyzed according to the socio-historical implications that give it shape, that are determined by the election and presidency of Salvador Allende; as well as the rise and development of the Escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile in the same period. On the other hand, an intertextual analysis is carried out to give account of the different representations and perceptions that are articulated through the interactive opposition of classes: the proletarian youth and the bourgeois youth. Also, in a series of style decisions that bet on narrative and cinematographic resources are discussed. These resources are inspired in mass culture, which seduce, but also challenge and disrupt the viewer perspective, with the aim of achieving a de-infantilized, critical reception, by generating a mobilizing experience. In conclusion, the work of Carlos Flores shows a point of view of great analytical value, both for the way in which Chilean youth is represented in the times of the Popular Unity in the film, as well as for its novel and original staging, which accounts for the political and aesthetic implications that will characterize fiction and non-fiction cinema of the time.

¹ Sociólogo. Universidad de Valparaíso. Mail: nicolas.leiva.davalos@gmail.com

Key Words. Chilean cinema; Documentary film; Youth; Chilean youth; Unidad Popular.

Introducción: juventud y adolescencia, la cuestión por la representación cultural y artística del sujeto histórico

Al hablar de adolescencia y juventud, necesariamente hacemos referencia a una etapa particular de la vida marcada, en las últimas décadas, por una serie de relatos, estereotipos, símbolos y expectativas que la sociedad construye en torno a este periodo. La adolescencia y juventud, separada e indistinta de otros ciclos, está cargada, como cualquier concepto, con una serie de representaciones sobre lo que es, lo que no es y lo que debiese ser. De esta forma, la construcción de un sujeto adolescente, con identidad, personalidad y capacidad de acción no ha sido estática y ha llegado incluso a estar completamente ausente del imaginario cultural e histórico de nuestra sociedad occidental contemporánea, al menos, hasta mediado del siglo XX, momento en que aparece por primera vez como sujeto social propiamente tal.

La construcción de la adolescencia está marcada, entonces, por una serie de imágenes, discursos y representaciones históricamente determinadas por los adultos. Estos, dada su posición de poder dentro de nuestra sociedad, tienen la capacidad de determinar los límites y márgenes de su accionar, definir las expectativas a las que estos deberán responder e incluso delinear los anhelos, sueños y proyectos de futuro que debiesen perseguir, al igual que lo hacen con la infancia y la tercera edad.

Ahora bien, en el estudio de estas representaciones, los análisis sobre la producción artística y cultural de nuestra sociedad, entregan elementos significativos al momento de abordar una reconstrucción histórica de los conceptos y, a su vez, su desnaturalización. Desde el conocido “ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica” con que Allende interpelaba a la juventud chilena de la Unidad Popular, a la famosa generación del “no estoy ni ahí”, célebre frase del tenista chileno Marcelo Ríos con que se caracteriza la imagen de la juventud chilena de los años 90, las representaciones de la juventud pueden denotar contradicciones y distancias prácticamente irreconciliables. Es posible suponer que éstas tienen su correlato en las distintas expresiones artísticas y culturales que definen cada época.

En este caso, entre la amplia variedad de tecnologías y dispositivos de producción cultural, abordaremos la problemática desde la mirada del cine, por ser precisamente un artefacto semiótico-material “que despliega un entramado de lenguajes diversos – intertextualidad– con efectos performativos tanto de la percepción –impulsando unos modos de ver y escuchar y otros no - como los de la emoción y el pensamiento - recepción” (Calquin y Magaña 274). Así, *intertextualidad*, *percepción* y *recepción* serán los tres elementos claves y los ejes facilitadores del presente análisis, el cual pretende ahondar en la representación social y política de la adolescencia y la juventud presente en el cine chileno documental del periodo de gobierno de la Unidad Popular. Para realizar el análisis, se tomará como referencia y objeto de estudio la película “Descomedidos y Chascones” (1973), del director Carlos Flores (1944, Talcahuano) del año 1973.

Cine, cine documental y juventud

Como bien señalan Calquin y Magaña, el cine “En tanto discurso, nos sitúa en un entramado de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan

tanto al sujeto como a las representaciones” (274). Por tal motivo, al momento de realizar un análisis crítico de la obra cinematográfica “Chascones y Descomedidos”, es importante partir entendiendo las relaciones en las que se enmarca la obra y que están determinadas, sin duda, por el auge y desarrollo de la Escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile, por un lado, y por la emergencia y llegada al poder de Salvador Allende y del gobierno de la Unidad Popular, por el otro. Ambos aspectos no solo van a determinar las condiciones materiales sobre las que se idea y realiza la obra, sino que también van a ser decisivos al momento de definir las dimensiones de percepción y recepción, fondo y forma de la misma y cuyos componentes serán analizados con mayor detención más adelante.

Cine chileno y latinoamericano en el auge de la Unidad Popular: la juventud como sujeto a representar

Llegados los años sesenta y con ellos el inicio del gobierno de Salvador Allende y de la Unidad Popular, el país se encuentra viviendo una revolución social, económica y cultural sin precedentes. La serie de reformas políticas impulsadas por el gobierno calan profundo en la vida de la sociedad chilena y su proyecto cuenta con un transversal apoyo de las masas populares, así como del mundo artístico y cultural nacional e internacional. En relación con el último aspecto, esta reacción no surge de la nada, sino que es, más bien, heredera de los nuevos vientos que vive la cultura latinoamericana desde los años sesenta y que, según Mouesca, responden a la victoria de la Revolución cubana, el boom de la música popular y el Nuevo cine latinoamericano; fenómenos que van a cimentar el paso a la emergencia de la nueva canción chilena y el nuevo cine chileno en la década de los sesenta (72).

La evolución del cine chileno en aquella época recoge la necesidad de sacar del estancamiento y decadencia a una industria nacional prácticamente inexistente. Así, se encuentra en el documental los primeros intentos por descubrir las que serían “las verdaderas raíces de nuestra identidad” (Mouesca 73). La realización del Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar da cuenta de aquel proceso, en tanto convoca y reúne a una prolífica camada de realizadores y obras cinematográficas que evidencia una diversidad de corrientes estéticas de gran originalidad y una fuerte connotación política que se reúnen en torno a un factor en común: “la conciencia de que se lucha por la dignidad continental” (74).

El desarrollo de esta propuesta va finalmente a decantar a nivel nacional en el lanzamiento del “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, una suerte de cuerpo de principios y guía programática para el trabajo cinematográfico, el cual estructura un cine en donde se promueve “un cine militante por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones del gobierno” (75).

El cine y su capacidad de permear la cotidianeidad de las personas, despertar nuevas subjetividades, o un sentido crítico de la realidad que nos rodea, era en aquellos momentos una herramienta que debía ser puesta al servicio del proceso revolucionario. Este posicionamiento ganará mayor relevancia al considerar que el Gobierno Popular vivió, desde un principio, pérdida de adhesión de las capas medias, quienes se resistieron sistemáticamente a una nueva proletarianización. Según Barria:

A diferencia de muchos golpes militares vividos en Latinoamérica, el caso chileno destacó por la multitudinaria adhesión de capas medias que se

reconocían irritadas visceralmente por el régimen de la Unidad Popular [...] El golpe chileno tuvo el apoyo decidido de una mayoría que terminó pidiendo la intervención militar (43).

De esta forma, en el plano de lo ideológico, el proyecto de los jóvenes cineastas chilenos se hace parte y toma una postura clara en torno al enfrentamiento cultural que acompaña a la lucha de clases y que se instala, desde el primer día de gobierno de la Unidad Popular. El cine, tal como ocurre con las otras artes, se ponen a disposición de uno de los objetivos centrales del gobierno de Allende: ganar la adhesión de la mayoría de los chilenos y, entre ellos, la de los jóvenes.

Será el mismo contexto el que va a determinar el propósito, sujetos y temáticas a abordar en un cine que se encuentra en pleno desarrollo de un lenguaje propio. Junto con aproximarse a las cuestiones de la propiedad social, la cuestión campesina y los éxitos de la clase obrera (Mouesca 75), el cine documental igualmente va a tomar al joven chileno como sujeto histórico al cual investigar, observar, registrar y con ello representar sobre la pantalla grande. Ahora bien, en ese sentido y siguiendo el estudio de Babino, en sus primeros cien años, el cine latinoamericano se preocupó escasamente de retratar a la juventud y adolescencia y mucho menos por hacerlo desde su propio punto de vista o subjetividad. Las apariciones de la juventud que se dieron fueron principalmente desde:

Un lugar marginal en sus tramas o, cuando les confería mayor centralidad, los mostraba bajo el prisma del estereotipo, como emblemas de insensatez y presas del vicio, martirizados por la tiranía de un adulto o víctimas de un sistema social que los marginaba (párr. 2).

Pero donde se da una excepción a la norma es con el film *Palomita Blanca*, del cineasta chileno Raúl Ruiz, una de las obras más genuinas de la historia del cine latinoamericano según el mismo autor, para quien el largometraje:

Tenía todos los condimentos para ser uno de los tantos melodramas que se produjeron sobre el amor imposible entre clases sociales, se saltó todos los clichés y se constituyó en un hito imprescindible sobre el sentir del alma adolescente (párr. 18).

En el ámbito del cine documental, la obra de Carlos Flores también será un *rara avis* dentro del cine latinoamericano y esto no solo por tomar como eje central la discusión en torno al sujeto juvenil, sino también, por definirlo como el principal receptor, espectador y sujeto a ser interpelado por la misma obra. En relación con este primer aspecto, vimos cómo, en cierto sentido, las circunstancias, el momento histórico en que se circunscribe la obra, determinan, en gran parte, por qué desarrollar una obra como “Descomedidos y Chascones”, incidiendo también en qué se dice sobre los mismos jóvenes, de qué manera se les representa o cuál es, en definitiva, el fondo de la obra.

Ahora bien, para comprender cómo y por medio de qué dispositivos los autores buscan acercarse e impactar en el receptor juvenil con un mensaje cargado de cuestionamientos y, más importante aún, con la interpelación hacia ellos mismos, es importante conocer y ahondar en las circunstancias particulares y contexto histórico desde donde se idea y emerge la obra, el que tienen directa relación con el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

El documental chileno y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile: la búsqueda por un lenguaje *para* y *con* los jóvenes

El cine chileno, dispuesto a aportar con el proceso de la vía chilena hacia el socialismo, identificó la necesidad de hablar sobre la juventud y hacia la juventud. Con este objetivo en mente, el ya prolífico Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (CE) se propone la tarea de realizar el que sería su primer largometraje documental a la fecha. Nacido en el año 1957, de manera autónoma y al alero del cine-club de la Universidad de Chile, el CE pasa a formar parte de la estructura formal de la Universidad de Chile en 1961 de la mano de Sergio Bravo y Pedro Chaskel. Rápidamente, emerge como una alternativa a una industria cinematográfica nacional en evidente decadencia. En palabras de una de las principales investigadoras del cine chileno, Jaqueline Mouesca, películas icónicas provenientes del CE como “Testimonio” (1969) y “Venceremos” (1970) dan cuenta de los intereses que motivan al grupo de realizadores:

Surgen como una reacción al cine chileno argumental de la época, que vive ‘de espaldas a la realidad’, y contra ‘los llamados documentales’, marcados por los intereses institucionales o por fines derechamente publicitarios (70).

Serán las pretensiones de generar un cine renovado que haga eco de las aspiraciones de bien común, bienestar y movilidad social, -las que inspiren a la cultura y el arte de aquellos años- la principal motivación para que esta generación de cineastas asuma un rol crítico y una voz militante en pro de la concreción de los ideales de la transición socio-política y naturalmente cultural. Es también el motor para que obras de Sergio Bravo como “La Marcha del Carbón” (1969) y “Banderas del Pueblo” (1964), “Aborto” (1965) de Pedro Chaskel y “Por la Tierra Ajena” (1965) de Miguel Littin fueran consideradas por Aldo Francia “como las primeras películas documentales chilenas del Nuevo Cine” (citado en Salinas y Stange 120).

En este sentido, y a partir de lo mencionado por Salinas y Stange, más allá del carácter

experimental propiamente tal, serán más bien las preocupaciones temáticas y las posturas políticas y estéticas del CE los elementos que permitan entender su propuesta (120). Esto no significa que, en cada una de sus obras, la experimentación o la búsqueda de un lenguaje audiovisual novedoso no estuviera presente. De hecho, la obra “Descomedidos y Chascones” es una muestra de aquello.

En efecto, la obra sobresale no tan solo en su propuesta estética y uso de dispositivos narrativos, sino también en la forma en que se dirige a su receptor objetivo, la manera cómo busca interpelarlo de manera directa y confrontacional, a través de un uso evidente de la ironía, el sarcasmo y los códigos de la cultura de masas de la época. En palabras de Carlos Flores, su autor:

Lo hicimos para aferrar el impulso juvenil de rebelión, tirándolo, enfrentándolo con los enemigos reales. Además, la juventud no es un todo homogéneo; en ella hay sectores de clase. Para que la liberación del joven sea realmente liberación, debe romper el sistema capitalista” (Citado en Racz, párr. 5)

La cita explica en gran parte los mismos objetivos que se proponen los realizadores con la película.

Descomedidos y Chascones (1973) una apuesta por el mensaje y receptividad del cine documental

“Descomedidos y Chascones” toma su nombre de un extracto del poema “The Weekend, The End”, del por aquellos años ya famoso poeta Floridor Pérez y, de todas las obras del CE, será su único largometraje documental. Como ya mencionamos con anterioridad, el film se hace parte de lo que podría denominarse como cine interactivo, al ir mutando y evolucionando en consonancia con las impresiones que causa en sus propios protagonistas. El film es solicitado por Pedro Chaskel en 1970 a Carlos Flores, uno de los nuevos directores que se incorpora al equipo del CE luego de la partida de Miguel Littin y otros integrantes a Chile Films. Si bien el rodaje del largometraje se realiza entre 1970 y 1972, y tenía programado su estreno en septiembre de 1973, la película, tal como sucedió con muchas otras obras, vio interrumpida su presentación debido al brutal Golpe de Estado cívico-militar encabezado por las Fuerzas Armadas chilenas. Por la misma razón y durante años, el film fue mostrado de manera clandestina en pequeños círculos y solo consiguió ser exhibida de manera pública en Chile en el año 2010. El film, a través del lenguaje y dispositivos narrativos que entremezclan el collage, el video clip, el *sketch* y las entrevistas de manera experimental, busca expresar la realidad de la adolescencia. Ahora bien, y a manera de hipótesis, el uso de estos recursos no es antojadizo, sino más bien una decisión

autoral, con la cual se busca impactar en el espectador de manera más eficaz, si tomamos en cuenta que este receptor es el sujeto mismo que está siendo representado.

La obra es un ensayo visual, o un armado audiovisual interactivo-reflexivo, como señala Jaime Andrés (párr. 9), en donde es posible apreciar las distintas etapas de la vida de las personas, desde su nacimiento, las expectativas que depositan los padres ante la niñez, la adolescencia libre y alegre de los tiempos escolares y el romanticismo y energía que rodea a los jóvenes universitarios. A esto le siguen una serie de imágenes que muestran a los adultos, preferentemente hombres, cumpliendo a cabalidad con los cánones impuestos por la sociedad y reforzados por la publicidad: éxito, elegancia, sofisticación y valentía van paulatinamente dando paso al envejecimiento acomodaticio de las personas mientras se van acercando y haciendo parte de los círculos de poder político y económico.

La obra da paso a una serie de entrevistas que se realizan a colectivos de jóvenes de distintas clases sociales. En ellas, vamos conociendo y ahondando en las impresiones y reflexiones que despierta en estos grupos la pregunta por la juventud chilena mientras se contraponen imágenes que nos muestran a esta juventud en sus distintas facetas según sea la clase social a la que pertenece: participando de conciertos musicales psicodélicos, trabajando en las faenas de la construcción, siendo protagonistas de las carreras automovilísticas, participando de trabajos voluntarios. Así, el trabajo del joven revolucionario se contrapone al ocio del joven burgués. Son precisamente extractos de estos registros los que, luego de ser mostrados a los propios entrevistados, van a gatillar la discusión de manera interactiva. De este modo, entre jóvenes de clase popular, se reafirma su sentido revolucionario y de sostén productivo de la UP, además de evidenciar una crítica al *aburguesamiento* de la juventud chilena, definido por el despilfarro, ocio y despreocupación en que vive la clase alta. En contraposición, para las clases altas, la discusión gira más bien en torno al rol que juega y debe jugar la juventud en la política, la incomodidad con las manifestaciones populares y una predilección por la búsqueda de la felicidad por sobre la radicalización política.

Por otro lado, la pieza audiovisual se vale de un montaje creativo e intenso, construido sobre la base de una serie de dispositivos cinematográficos que dan cuenta de la cultura pop de la época. De este modo, la obra se vale de mecanismos tales como el collage, el video clip y una banda sonora cargada al rock y la psicodélica propia de la revolución de las flores y fuertemente inspirada por la obra del cineasta cubano Santiago Álvarez. Son estos elementos los que les van a permitir entremezclar, de manera interactiva, elementos iconográficos y auditivos, propios de la cultura y el consumo de masas, con una serie de entrevistas colectivas que devuelven el relato a una lectura directa y en primera persona, que da cuenta de las contradicciones ideológicas, económicas y sociales que atraviesa y conforman a la juventud chilena de aquellos años.

Descomedidos y chascones: percepciones y representaciones sobre la juventud

Sin mayores preámbulos ni cavilaciones, la obra, desde un inicio, va a dejar en claro cuál el punto de vista y principal lectura que hacen los autores sobre la juventud chilena: el exceso y despreocupación que caracteriza a la juventud burguesa en contraposición al esfuerzo y solidaridad que caracteriza a la juventud revolucionaria. Una lectura que, de todas maneras, no se presenta de manera simplista sino más bien complejizada por el contraste reiterado de realidades juveniles tangibles y concretas. Por un lado, veremos una serie de registros que dan cuenta de los excesos, despreocupaciones y libertades que se permite la juventud burguesa. Mientras que, por el otro, observaremos cómo el sujeto revolucionario

pone a disposición del bien común y la concreción del proyecto de la Unidad Popular, el que es quizás su único bien preciado: su fuerza de trabajo.

De este modo, la clase alta se representa por su predilección por las fiestas desenfundadas, las carreras automovilísticas y los mensajes de publicidad que llaman a la realización personal por medio del consumo. Esta representación se contrapone con la imagen de los jóvenes revolucionarios que muestran el esfuerzo que realizan y su presencia en espacios de trabajo donde se desenvuelven cotidianamente. Las imágenes de indignación, extrañeza e incredulidad de los jóvenes proletarios son intercambiadas por una postura cómoda, desproblematizada y conciliadora de las clases altas y será en esta especie de continuum, en donde se levantará el principal cuestionamiento de la obra *-Ser jóvenes, sí, ¿pero dónde?*- palabras que cruzan la pantalla con tan solo un lienzo blanco como fondo.

Así como los padres depositan expectativas sobre sus niños desde el momento en que nacen, seguramente hay expectativas a las que debe responder la juventud chilena y, en ese sentido, los matices son evidentes. Se envejece siendo parte de lo que representa el adulto burgués o bien se construye una alternativa de crecimiento revolucionario desde el lado del pueblo. Las palabras de los protagonistas no dejan espacio a cuestionamiento “Los drogadictos, los hippies, los marihuaneros, los cabecillas de esto son todos hijos de la aristocracia” reza uno de ellos, mientras se muestra, precisamente, un grupo de jóvenes disfrutando de una fiesta. Así también, oímos juicios tales como “este tipo de juventud no representa la juventud chilena; este tipo de jóvenes no encarna de ninguna forma lo que nosotros en este instante estamos realizando desde nuestro lugar anónimo” o bien, “La juventud de la burguesía se divierte y mal gasta todo lo que su padre, el burgués viejo, le quita a los obreros” (Flores 1973)

Sin embargo, cabe destacar que estas frases son mencionadas entre registros que dan cuenta de conciertos de rock a los que podía asistir una amplia variedad de jóvenes de la época. Se trata de cánones publicitarios que difícilmente dejan indiferente y cotidianidades de ocio y entretenimiento de las que pocos podrían sentirse ajenos. Esto que pone en evidencia la interpelación directa y sin tapujos que hacen los autores a los espectadores. Es, entonces, una severa interpelación con la que pocos podrían sentirse ajenos o reaccionar de manera indiferente.

Así también existe y se presenta el contrapunto desde la mirada de la propia juventud burguesa. Para este grupo de jóvenes, observar a otros jóvenes participando de trabajos voluntarios, marchas y concentraciones a favor del gobierno de Allende significa una actitud de la juventud política más cercana al fanatismo y la radicalización que del accionar racional y sensato. Así, entre quienes validan y aceptan, sin compartir, toda forma de expresión política aparece la opción de reemplazar este fanatismo por la búsqueda de la felicidad. Como bien señala uno de ellos: “Yo creo que la juventud antes de hablar tanto de política se tiene que preocupar de la felicidad” o bien de cuestionar su efectividad “En las cosas verdaderas porque se están en la pura política y en puro hablar y no están haciendo nada” (Flores 1973)

De este modo, la presencia de las clases acomodadas, más que servir de contraargumento, equilibrio o empate de posturas, permite la construcción de una síntesis argumental en donde finalmente se deja entrever una mirada pesimista e inquietante sobre el sujeto en cuestión: seríamos todos, en alguna medida u otra, unos descomedidos y chascones. Respecto al cuestionamiento, la inquietud, la vergüenza o la negación son resultados posibles que llevarían al menos a que el film no se quede en un plano meramente contemplativo, sino que se vuelva pieza disruptiva, con capacidad de incidencia y cambio.

Dispositivos narrativos y cinematográficos: la interactividad como apuesta por la receptividad de la obra

Ahora bien, luego de haber analizado la densidad e incomodidad del mensaje que se busca transmitir con la obra, es importante preguntarse de qué manera se da a entender y cómo consigue que, en cierto sentido, el espectador sea capaz primero de conectarse con la obra y sentirse interesado por ella, para, en segundo lugar, poder interiorizar la crítica y cuestionamiento a su rol como actor social que se hace parte de un proceso revolucionario.

En este sentido, aparecen, entonces, una serie de dispositivos narrativos y estéticos que pueden considerarse pieza clave de la obra y que son seleccionados, tal como mencionamos con anterioridad, con la finalidad de hacer de la originalidad y experimentación un elemento de seducción para un público juvenil que ya empieza a estar bombardeado de nuevos códigos y mensajes, producto, principalmente, de la arremetida de la televisión. De este modo, el collage, el sketch, la animación y el uso de la música aparecen como operaciones clave en el desarrollo de la película y tienen un espacio protagónico que solo se ve secundado por las entrevistas colectivas y una serie de registros de contexto.

Por un lado, el collage se compone de una serie de gráficas visuales a modo de texto o iconografía que se presentan de manera disruptiva, rítmica y entretenida. Con ellos, se logra instalar y compartir con el espectador mensajes directos de manera acelerada, lo que permite retomar su atención y facilitar la lectura por medio del uso de símbolos e íconos ampliamente reconocidos. Así, a una serie de imágenes de publicidad le acompaña el desplazamiento por la pantalla de mensajes tales como –¿te gusta?; ¿quieres?; serás feliz; ven, te esperamos–, lo que da un nuevo sentido a cada archivo, pero un sentido cargado a la ironía y el sarcasmo. Lo mismo ocurre con el sketch de lo que aparenta ser un joven animador de televisión quien, usando el típico bigote del joven revolucionario de la época, nos enseña, por medio de un juego azaroso y sin sentido, a definir nuestra posición política y espacio de lucha en un contexto donde, al parecer, nadie puede quedarse sin identidad ni definiciones. O, igualmente, cuando se nos presenta un billete norteamericano acompañado por el baile de una mano empuñando un revolver, el cual constantemente dispara contra el público. A éste se asocian imágenes directas y poco complejas, que parecieran ahorrar el esfuerzo de pensar en las relaciones que tienen las esvásticas, los rostros de Nixon y Frei Montalva, las bombas y los desnudos femeninos, con lo que pareciera ser un mundo azotado por el imperialismo norteamericano.

El montaje de la obra, por lo mismo, va introduciendo capas de lectura de manera vertiginosa y confusa, a través de la superposición de mensajes. Así, las imágenes dan cuenta de un relato específico, pero la música, o bien las narraciones, parecieran apuntar en dirección completamente contraria. Esto, de cierta manera, hace que el film se vuelva una pieza compleja en su lectura inicial, pero va transparentando paulatinamente lo que pareciera ser una postura sin matices: la lucha de clases está presente en la juventud e independientemente de la postura que cada uno pueda tomar al respecto, la confrontación está en marcha y en ascenso.

Un ejemplo de ello es el uso e influencias que se le asigna a la banda sonora a lo largo del documental y cómo ésta contrasta o lleva al espectador a cuestionar si, para ser revolucionario, basta con compartir los diagnósticos o ideales comentados por los jóvenes proletarios. Si se considera que la música se presenta como gusto de masas y probablemente acompaña las preferencias de gran parte de los espectadores objetivos de la obra, su presencia

lleva necesariamente a una identificación inmediata con aquello que se puede pensar como la esencia de un descomedido y chascón: el ocio, la fiesta, el baile y el entretenimiento. Este aspecto, finalmente, va a estar presente a lo largo de la película y se vuelve una especie de compañero incómodo o un estricto orejero.

Esta misma complejidad de lecturas da cuenta, a su vez, de otra estrategia por hacer del film una pieza atractiva o seductora. Esto, en cuanto ubica a su receptor en un rol activo y crítico, en donde, sin infantilizar sus capacidades, obliga al espectador a un ejercicio de interpretación personal y toma de postura inmediata ante el cuestionamiento que se levanta. Mediante la ausencia de una voz o punto de vista que se busca instalar de manera explícita, el documental fuerza al receptor a pronunciarse ante el modo implícito en que su actuar es increpado y desnudado en pantalla.

Conclusiones

En la actualidad, la juventud pareciera estar llamada a ocupar un protagonismo relevante en nuestra sociedad y, muchas veces incluso heroico, esperando que lleven a cabo proezas que los adultos no pudieron o bien no quisieron realizar. Las movilizaciones estudiantiles, por tomar un ejemplo, han sido en las últimas décadas una respuesta contundente a esta suerte de *mandato social*. Sin embargo, la capacidad de acción de los jóvenes no está supeditada, necesariamente, a aquello que la sociedad, cualquiera sea la versión de esta, espera, busca o pretende de ellos. La entrañable e histórica capacidad de agencia y cambio social de los jóvenes, entre tantos otros aspectos, requiere explicaciones mucho más complejas, multidimensionales e interdisciplinarias.

Una de estas posibilidades se encuentra en el estudio mismo de los dispositivos, relatos y tensiones presentes en el cine de ficción y de no ficción, lugar donde aparecen, con mayor o menor claridad, una serie de lecturas y problematizaciones sobre la juventud y su contexto. Representaciones y lecturas que se profundizan y complejizan en concordancia con los significativos avances de la disciplina, tanto en términos creativos como estéticos y que se aprecian, con mayor intensidad, tras la emergencia del denominado nuevo cine chileno.

Por la misma razón, el objetivo central del presente artículo fue ahondar en las representaciones de la juventud chilena en los tiempos de la Unidad Popular por medio del análisis del largometraje documental “Descomedidos y Chascónes”, del director Calor Flores del Pino, obra que, de no ser por la llegada de la dictadura cívico-militar, se hubiera convertido en el primer film en su género en abordar a este sujeto en cuestión. Será precisamente este último aspecto un elemento que confiera a la obra su principal valor analítico, en cuanto figura como uno de los primeros intentos de largometraje documental en centrar la mirada en un actor social que comienza a emerger como tal de manera tardía, escindiéndose y diferenciándose de la mirada adultocéntrica, recién a mediados del siglo XX.

En este sentido, y desde el análisis sociohistórico, la obra se muestra heredera, como cualquier creación artística, de su propio contexto material, simbólico e ideológico, el cual está cruzado sin duda por grandes cambios, desafíos y tensiones. En tal escenario, la obra da cuenta no tan solo de una postura crítica, sino también de un rol y participación activa en el objetivo central de aportar a la llamada *vía chilena hacia el socialismo*; con lo que se sitúa, de manera directa y sin tapujos, en lo que conocemos como *cine militante*. Con esto, la obra emerge y responde a un objetivo que le justifica, le da sentido y argumento, al mismo tiempo

que delinea un camino a seguir: apoyar la generación de adhesión, toma de postura y consciencia crítica de los jóvenes ante el proceso revolucionario de la Unidad Popular.

Por otro lado, el *cómo* y de *qué* manera conseguir este objetivo irá de la mano de la propuesta creativa y artística que plantea la obra y que va en línea con el desarrollo político y estético del CE. El análisis de la intertextualidad, percepción y recepción de la obra nos permite apreciar cómo los realizadores orientan la puesta en sentido tal, que la juventud sea representada en términos y mediante estrategias cinematográficas que consigan tocar fibras o sensibilidades del espectador tanto como sujeto representado, como, a la vez, sujeto receptor. Por el mismo motivo, no es de extrañar, y he ahí uno de los aportes más destacables de la obra, que el uso de la experimentación y la originalidad de los dispositivos cinematográficos y narrativos empleados adquiera un papel igual de protagónico que el mensaje, mirada o punto de vista a compartir.

Será, de todos modos, en este último aspecto donde encontraremos un entramado discursivo de gran complejidad, riqueza argumentativa y posicionamiento ideológico. A través de tomar distancia tanto del documental de observación eminentemente social o etnográfico, la obra, mediante diversos dispositivos narrativos, consigue retratar a la juventud burguesa y proletaria de la época a través de un uso evidente de la ironía, el sarcasmo y los códigos de la cultura de masas de la época. En ese sentido, los realizadores no se restringen solamente a dar cuenta de lo descomedidos y chascones que son o pueden llegar a ser los jóvenes de la época, sino que, además, de manera directa y sin dobles lecturas, lo hacen de un modo capaz de generar una genuina inquietud o incomodidad en el receptor. En la obra, esto significa valorar en el espectador su propia capacidad de agencia, sin infantilizar ni tampoco despreciar su inherente capacidad de reconocer, cuestionar y criticar su propia condición de clase, por un lado, y de construirse como un sujeto histórico que toma posición frente a un contexto revolucionario, por el otro.

Con todo esto, “Descomedidos y Chascones” se vuelve una pieza de gran interés y generosidad analítica, en tanto abre espacios para múltiples lecturas e interpretaciones del sujeto juvenil, de los dispositivos cinematográficos y de los alcances de la creación artística en aquello que pudiese conformar la construcción de un sujeto político y su representación, en este caso, la de la juventud chilena en la época de la Unidad Popular.

Bibliografía

Andrés, Jaime. *Sobre Descomedidos y chascones*. La Fuga, 11,

- www.2016.lafuga.cl/sobre-descomedidos-y-chascones/411. Accedido 29 Jun 2019.
- Babino, Ernesto. *La adolescencia en el cine latinoamericano*. Cinémas d'Amérique Latine [En línea], 23. 2015, www.journals.openedition.org/cinelatino/1750. Accedido el 5 julio 2019.
- Barria, Alfredo. *El espejo quebrado; memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago de Chile: Uqbar, 2011. Impreso.
- Bossay, Claudia (2016). *Astutos chascones secundarios. El trauma histórico chileno visto desde la adolescencia*. Cinémas d'Amérique latine [En línea], 23. 2015, <http://journals.openedition.org/cinelatino/1939>. Accedido 5 Julio 2019.
- Calquin, Claudia y Irene Magaña. "Infancia en el cine: notas para una relación entre máquinas visuales e identidad". *Chasqui* 138 (2018): 271–289. Web. 2 Julio 2019.
- Del Valle, Ignacio (2013). *Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural*. Cinémas d'Amérique latine [En Línea], 21. 2013, www.journals.openedition.org/cinelatino/150. Accedido 30 junio 2019. URL.
- Mouesca, Jaqueline. *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- Racz, Andrés. *Cuna del Cine*. Cine Chile. Archivo. Web. <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/cuna-del-cine/> Accedido 30 junio 2019.
- Salinas, Claudio y Hans Stange. *Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957 -1973*. Santiago de Chile: Uqbar, 2008.

Filmografía

- Aborto*. Dir. Pedro Chaskel, 1965.
- Descomedidos y Chascones*. Dir. Carlos Flores. 1973.
- Banderas del Pueblo*. Dir. Pedro Chaskel, 1964.
- La Marcha del Carbón*. Dir. Sergio Bravo, 1969.
- Por la Tierra Ajena*. Dir. Miguel Littin, 1965.
- Testimonio*. Dir. Pedro Chaskel, 1969.
- Venceremos*. Héctor Ríos y Pedro Chaskel, 1970.

Recibido: 02 de Junio de 2020
Aceptado: 20 de Diciembre de 2020