



# LO POLÍTICO COMO ESPACIO DE CLAUSURA EN EL FILME *VÍAS PARALELAS*

CARLOS AGUIRRE AGUIRRE

Candidato a Magister en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Cuyo. Periodista Licenciado en Comunicación Social por la Universidad de Playa Ancha

## RESUMEN

*Vías paralelas* (1975) de Cristián Sánchez, realizada en compañía de Sergio Navarro, puede ser leída como una obra donde lo político se muestra como un espacio de clausura debido a que alberga la mudez represiva del régimen en el cual fue realizada y el deambular irrisorio de personajes que anidan una idiosincrasia políticamente inestable y socialmente errática. Desde esta idea, que en el presente escrito se discute este filme como un sincretismo entre una narración fílmica ajena al paradigma narrativo convencional y la desaparición de lo político como práctica que cobija la disputa. Finalmente se concluye como *Vías paralelas* es una película que circula en un constante deambular que oscila entre lo trágico y el extrañamiento, y que tiene la fuerza de producir significaciones que aluden a una intriga en forma de catástrofe, lo que obligadamente nos desplaza al terreno de lo irrisorio.

## LO POLÍTICO COMO ESPACIO DE CLAUSURA EN EL FILME *VÍAS PARALELAS*

CARLOS AGUIRRE AGUIRRE

El primer largometraje de Cristián Sánchez es *Esperando a Godoy* el cual realizó en compañía de Sergio Navarro y Rodrigo González. Esta cinta de 1973 tuvo como principal objetivo otorgar “una mirada crítica sobre el proceso sociopolítico chileno<sup>1</sup>”. El film nunca vio la luz debido a la censura que ejerció el golpe militar sobre un sinnúmero de obras que se realizaron en esos años. Caso contrario es el de *Vías paralelas*, cinta que el director de *El zapato Chino* (1976) realiza junto a Navarro en 1975 para obtener su título universitario en la Escuela de Artes de la Comunicación. La película logra exhibir primitivamente algunos elementos característicos de lo que será su obra posterior y tuvo la fortuna de ser mostrada en algunos círculos ese mismo año, rompiendo así el cerco ideológico que comenzaba a germinar en aquella época. Jorge Ruffinelli señala en relación al título de esta obra que:

<sup>1</sup>Soto, Héctor. “*Esperando a Godoy*: La reconciliación con la realidad” en Primer Plano Revista de cine No.5. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 39.

“Las “vías paralelas” del título, a la vez de aludir a las *Vías paralelas* de Marcel Schwob, le quitan dimensiones individualistas a los personajes, o le reconocen la única que tienen: sobrevivir repetitiva, superficialmente una serie de proyectos que se disuelven en conversaciones fútiles, en mesas de café, en restaurantes, o en interiores desangelados de casas que en ningún momento simulan ser hogares”.<sup>2</sup>

*Vías Paralelas* es una obra donde lo político se muestra como un espacio de clausura, situándose en un registro incesante de aquellos territorios reservados para un diálogo entre los acontecimientos singulares que personifican en trauma en estado larvario, pero hegemonizados por la mudez represiva del régimen, y la pauperización simbólica de sujetos irrisorios que no logran desligarse de un aprisionamiento provocado por el drástico término de la epopeya revolucionaria de los años anteriores. Nos referimos a que el filme entra en un estado que se escinde de toda referencia explícita al Chile dictatorial, consiguiendo elevar lo político en una operación donde los lugares que fueron soterrados por la fuerza contemplativa y didáctica del cine político pretérito –registro que dedicaba su observación a un pueblo que se emancipaba– son reubicados temporalmente y suspendidos a los intersticios de la certeza. La obra, así, ingresa en un diálogo con un presente enunciativo que es alimentado por una imagen que marca la incesante búsqueda de aquellos espacios sofocados por un contexto

<sup>2</sup> Ruffinelli, Jorge. “El cine nómada: El “fuera de lugar” en la obra de Cristián Sanchez” en Ruffinelli, Jorge (ed.) Nuevo Texto Crítico ISSN: 1048-6380 VOL. XIX-XX. No. 37-40. California: Stanford University, 2007. p.22.

amenazante que comienza a circular como una condición del desencanto de los distintos personajes de la película. Sánchez discute sobre *Vías Paralelas* que:

“Me sentí con permiso para lanzar todas mis baterías en contra del realismo convencional fundado en el verosímil fílmico y segundo porque sus universos describen clausuras, mundos cerrados donde los personajes parecen atrapados que logra escindirse de lo político como lo contingente, lo militante o como la experiencia de una sociedad civil que se emancipa” (Comunicación personal, 24 de mayo 2014).

De esta forma, *Vías Paralelas* se puede establecer como un juego de cruces entre lo tácito del contexto y esas acciones desperdigadas que consiguen capturar las trizaduras de la vida cotidiana del Chile de los años 70 que muchas veces fueron desplazadas a las insolvencias del olvido. En el plano de un distanciamiento del realismo cinematográfico, la obra abre una radical ruptura con aquel rescate de la realidad física problematizado por Siegfried Kracauer en su célebre *Teoría del cine* cuando señala que “El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender de los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material<sup>3</sup>”. Desde esta idea, *Vías Paralelas* no es la representación

<sup>3</sup>Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. p.368.

mistificadora y segura de un pueblo –en que la revelación y el sentido de las prácticas enunciantes reclaman una interpretación única de la realidad– lo que confina a la obra al espacio de lo político, sino que es aquella esfera de la *no claridad*, donde se hace imposible e incómodo dialogar explícitamente con el rediseño dictatorial, la que posibilita que la película diagrame un cine político en otro sentido:

“Era 1975. Entonces la pregunta era cómo hacer un cine trasgresor, en cierto modo político, pero disfrazado; sino, no habiéramos podido hacerlo. El riesgo era enorme en esa época, por la represión era fuerte. Buscamos, entonces, una especie de metáfora visual: un viaje hacia la locura del personaje principal, que es un funcionario que ha trabajado en un ministerio y quiere volver obstinadamente a su trabajo, y no puede”.<sup>4</sup>

El realismo cinematográfico, desde las discusiones establecidas por André Bazin, ha pretendido entender a la imagen en movimiento como un mecanismo que alberga un conjunto de artificios retóricos que posibilitan el registro de la realidad en forma absoluta. El cine directo, el cine político y gran parte del documental social presente en el *Nuevo Cine Chileno* alojó esta idea, con el objeto de exhibir las contradicciones de la sociedad chilena desde la óptica del compromiso militante. Películas como *Voto + Fusil* (1969) de Helvio Soto o *El Primer año* (1972) de Patricio Guzmán se ubican en esa

<sup>4</sup>Ruffinelli, Jorge. “El deseo de desear: Una conversación con Cristián Sanchez” en Ruffinelli, Jorge (ed.) *El cine nómada de Cristián Sanchez*. Santiago: Uqbar, 2007. p.56.

esfera que buscaba elevarse al nivel de la certidumbre mediante un enfrentamiento dialectico de polos contrarios. En cambio, en *Vías Paralelas* lo político se encuentra aún en un estado de fragilidad, por personajes en el cual sus cuerpos y sus diálogos han perdido todo poder enunciativo al verse confinados al molde disciplinario de un nuevo saber que se sustenta en la idea del terror. Los sujetos articulan una idiosincrasia políticamente inestable y socialmente errática, transformándose en fragmentos rotos, con horizontes muchas veces difusos, que terminan por somatizar el panorama político inquietante de la dictadura chilena. Tomas Moulian señala, en relación a la internalización de ciertas nociones cognitivas que permitieron el funcionamiento del proceso dictatorial que recién se instauraba, que “Este saber en constitución, instrumento de una revolución, se impuso anulando la posibilidad de expresión de otros saberes e instituyendo una ortodoxia, un sistema de protección de su integridad en cuanto a saber emergente<sup>5</sup>”. La película que acá problematizamos se convierte así en un soporte de tensiones que no tienen resolución.

En los inicios de la obra, cuando Kaska, ex empleado público, se dirige al lugar en el que anteriormente había sido jefe con la finalidad de recuperar su antiguo empleo, se advierte ya un evidente distanciamiento tanto de los personajes característicos del cine

<sup>5</sup>Moulian, Tomás. Chile actual: anatomía de un mito. Santiago: LOM, 1998. p.195.

social como del carácter determinante y revelador en *estado puro* que el realismo cinematográfico, y en especial el cine directo, le asignaba a los acontecimientos. La cámara desorientada que refleja, en parte, la inestabilidad social de personajes que se sienten ajenos a su entorno, donde un cesante que busca desesperadamente la oportunidad de hablar con el actual gerente del lugar para poder reinsertarse laboralmente y el junior de la oficina que parece ignorar la petición de éste debido a que está más atento a lo que transmiten en la radio, refleja un estado de vaguedad que dinamiza el registro más allá de las acciones cotidianas que se exhiben. Es el estado de clausura lo que permite que la obra se establezca como un espacio de incertidumbre que se sostiene en lo que no se ve de lo real. Sánchez indica que su intención era "Quitar suelo, quitar piso al registro de las acciones cotidianas. Quiere decir, sobre todo, que no pretendo que la atribución de sentido del filme le pertenezca a este primer nivel del acontecimiento, este acontecimiento como actualidad o real." (Comunicación personal, 24 de mayo 2014)

La vaguedad de los personajes se agudiza en la escena siguiente, cuando Kaska entra a la oficina del jefe comentándole que se siente destruido moralmente por no tener su antiguo trabajo y que últimamente ha tenido que vender llaveros de rollos de foto velada y con imágenes de mujeres desnudas. Finalmente el gerente,

que se descubre que antes había sido el ascensorista del lugar, en un cambio repentino de ánimo expulsa de la oficina a Kaska por hablar “muy fuerte”.

El análisis de *Vías Paralelas*, en tanto representación de lo político como espacio de clausura, nos lleva a pensar en que el foco de Sánchez está puesto en una propuesta fílmica que sustituye al modelo representacional empático, y que, en palabras de Rancière, apunta “a sacar a la luz tensiones y contradicciones inherentes a la presentación de situaciones y a la manera de formular sus elementos, motivos y salidas<sup>6</sup>”. Sánchez señala que “En buenas cuentas el estilo de *Vías paralelas* debía ir hacia una búsqueda de distanciamiento, pero lejos de cualquier forma fílmica conocida. Este tipo de distanciamiento estaba, en mi cabeza, inspirado en Brecht y también en Godard” (comunicación personal, 23 de mayo 2014).

El juego que opera acá es el de un sincretismo entre una narración fílmica ajena al paradigma narrativo convencional y la desaparición de lo político como práctica que cobija la disputa. En relación a lo primero, la obra rompe con la gramática cinematográfica clásica. *Vías paralelas* deconstruye el discurso fílmico al negar la necesidad de articular un centro argumental claro que determine el actuar de los personajes al éstos depender de un deambular que dificulta la resolución de los variados conflictos que

<sup>6</sup> Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.p.106.



<sup>7</sup>“Yo estaba muy interesado en ese momento por ciertas teorías que tienen que ver con el vuelo de las moscas, el movimiento browniano, lo aleatorio, y en términos de escritura fílmica, me interesaba el underground, es decir, un cine anti-académico. Todo aquello que nos había enseñado la escuela, queríamos desaprenderlo en esta película. El trabajo que hicimos con el director de fotografía, Toño Ríos, al menos en mi parte de la película, fue que él no sabía –no debía saberlo– dónde se iban a mover los actores en la puesta en escena, y tenía que registrar la cámara en mano esta situación como mejor pudiera. Se las tenía que arreglar. Ese era el juego sorpresa, y la película tiene eso: la cámara va, viene, busca... Lo que está haciendo hoy Dogma 95, tiene un poco de eso: una reconstitución del espacio, pero sobre todo una expresión directa del tiempo, a través de ese movimiento de cámara, que busca pero que a veces no encuentra nada y otras se desenfoca.---

surgen durante la película. Las situaciones que se desarrollan a lo largo del filme interrumpen abruptamente la búsqueda de trabajo de Kaska, quien encarna a aquel sujeto desempleado víctima del plan económico de la época, entremezclándose así múltiples historias que no se cimentan en un norte claro. Si bien es cierto que Sánchez reconoce que en este filme se trabajó empujado por una experimentación ingenua y poco *caligráfica*<sup>7</sup>, en este plano, la cinta adquiere un valor importante cuando en ella se construyen situaciones que quedan sujetas a un desconcierto causado por un determinado vaciamiento de lo político. En relación al segundo elemento, es la casi nula aparición de la esfera pública en la obra lo que viene a neutralizar lo político como acto deliberativo, en tanto que el espacio de visibilidad política, de elaboración de discursos, de reunión y de construcción de identidades, que por excelencia era dominante antes del golpe de Estado - nos referimos a la calle como espacio donde se daba la disputa por el poder y la articulación de las relaciones humanas- es reemplazado por los lugares cerrados. El espacio de lo privado al neutralizar el espacio de lo público recluye a los personajes a una suerte de prisión doméstica, castrándolos de toda posibilidad de construir socialmente un proyecto que les permita salir de su condición de cesantes. Esto último es perfectamente reconocible cuando en *Vías Paralelas* se dibujan situaciones donde los desocupados buscan alcanzar su viejo estatus

de empleado público, pero que en el espacio histórico en que se encuentran -la puesta en marcha del plan económico de shock en 1975, por ejemplo- está fracturado por las transformaciones estructurales del régimen. Así, los personajes idean un sinnúmero de proyectos que nunca se concretan en bares, oficinas y casas que irrumpen de forma sistemática en la obra, anulando toda referencia alguna a un espacio reconocible.

Ejemplo de esto es la reunión que tiene Kaska con sus amigos, donde mediante un largo plano secuencia, se los exhibe en la mesa de un restaurant discutiendo acerca de las posibles empresas que puede establecer para así salir del desempleo. La actitud de Kaska cuando interrumpe el diálogo para brindar por la presencia de la única mujer en la mesa diciendo "*porque acá se juntan puros hombres a tomar pero nunca hay mujeres*" es una práctica que oscila entre la superficialidad que cruza al tiempo libre y la negación de una realidad que aún es extraña para el individuo. Después de brindar, los personajes siguen hablando de los posibles proyectos sin concretar nada claro. Nuevamente Kaska interviene en la discusión mencionando que debido a que en la reunión hay sólo intelectuales es difícil llegar a concretar proyecto alguno. El plano secuencia es interrumpido por una escena donde uno de los participantes se dirige a un baño y se encuentra con un sujeto que

---Un lenguaje que considero hoy, y visto desde otra perspectiva, como menos caligráfico. Mi lenguaje después se fue depurando hacia otra cosa, pero en ese momento, sentíamos que era necesario hacer una película como *Vías paralelas*". Ruffinelli, J. Op. Cit. 55.

anteriormente lo había golpeado y que ahora le solicita si puede hablar con su hermana que es *vedette*. Lo irrisorio de este trozo fílmico es la nula relación argumental que existe entre la escena anterior y la siguiente.

Podemos decir que en estas operaciones de *Vías Paralelas* lo que está en juego es representar el paso de lo político al plano de lo ontológico, como forma de ingresar a un segundo nivel de acontecimiento que rompe con los márgenes de la seriedad, de lo verosímil y lo *evidente*. Sánchez destaca que: "De lo político se va siempre a lo ontológico. Es la dirección que toman mis películas, emiten un juicio sobre una circunstancia histórica pero extienden ese juicio a un número mayor de circunstancias que puede ser, en el caso de *Vías paralelas*, la existencia misma de Chile como un país donde practicamos el canibalismo al amparo de padres disociados, impostores y homicidas. Ello trae como consecuencia una afirmación humorística e irrisoria que pone en tela de juicio el fundamento de un Chile hermanable y sin violencia, que es casi siempre una ficción historizada, es decir, un mito (comunicación personal, 27 de mayo 2014).

Una de las manifestaciones inmediatas de la violencia, según Walter Benjamin, es la instauración mítica de un derecho bajo el nombre del poder, el cual tiene por necesidad ligarse de forma

permanente a dicho ejercicio de la violencia. Tanto como fin y como medio, la violencia funciona como mecanismo indispensable, como *stricto sensu* del mito<sup>8</sup>. El poder del derecho en *Vías paralelas* funciona como una huella que se encuentra aún en estado letárgico y que sólo es ejercido por individuos que han parecido naturalizarlo mediante un disciplinamiento que circula entre lo visible y lo invisible. Entre lo evidente y lo irrisorio de sus actos. Es debido a esto, que se puede entender que lo absurdo que pueden resultar algunos pasajes de la cinta, alertan de la existencia de un gesto cinematográfico que apela desnudar una realidad cruzada por el desasosiego social mediante la alegoría histórica<sup>9</sup> bajo distintos niveles. Una cinta que indaga en la clausura política de aquella época a la vez que consigue el valor de ser un inverosímil fílmico<sup>10</sup>.

Cuando Kaska visita el restaurante *Doce apóstoles* éste se encuentra con su dueño que al mismo tiempo es presidente de una cooperativa. Este personaje le comenta que ha logrado establecer el restaurant gracias a su iniciativa individual. En respuesta, Kaska le menciona que comparta su prosperidad con él porque está sin empleo. Mientras ocurre este diálogo, la cámara circula por el escenario realizando leves *paneos* donde se ven a dos garzones que vigilan la entrada con unos cuchillos en sus manos. El dueño invita a Kaska a conocer la parte trasera del restaurant. En esta escena,

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. "Hacia la crítica de la violencia" en Benjamin, Walter, Obras II, 1. Madrid: Abada, 2007. p. 201.

<sup>9</sup> Ver el trabajo de Valeria de los Ríos "El zapato chino como alegoría política, una aproximación" publicado en BARRIL, Claudia, CORRO, Pablo y SANTA CRUZ G, José M (Eds.), Audiovisual y Política en Chile, Santiago: Editorial Arcis, 2014.

<sup>10</sup> "Aquí hay escenas que expresan un modo irrisorio, absurdo de ser, pero real al mismo tiempo, con la voluntad de crear un inverosímil fílmico". Ruffinelli, Jorge. "El deseo de desear: Una conversación con Cristián Sanchez" en Ruffinelli, Jorge (ed.) Nuevo Texto Crítico ISSN: 1048-6380 VOL. XIX-XX. No. 37-40. California: Stanford University, 2007. p.49.

articulada en un plano secuencia, se muestran zapatos colgados de una cuerda junto a un cadáver. Finalizado esto, ambos personajes se trasladan a una mesa en la que se encuentran unos garzones. A Kaska le sirven un plato que contiene botones, al mismo tiempo que uno de los empleados le roba sus zapatos y su chaqueta. Finalmente éste es desalojado del lugar. Podemos decir que en este trozo fílmico existe una convergencia entre un "absurdo", según Jorge Ruffinelli, y una alusión a un determinado tiempo histórico que es retratado de forma irónica. El hombre que aparece colgado se puede leer como una insinuación indirecta a política del terror que aplicaba la dictadura militar.

En una escena posterior el hermano de la *vedette* cesante se encuentra en el restaurant comiendo junto a su dueño. Acá nuevamente la cámara se desplaza por el lugar logrando exhibir un pequeño rincón donde hay apilados una gran cantidad de zapatos. Terminado esto, los dos personajes se enfrentan con unos cuchillos pequeños, debido a que el hermano de la *vedette* le señaló al dueño del lugar que ahí cocinaban a los clientes. Finalmente el personaje que caracteriza Ángel Quintana termina apuñalando a todos los empleados del restaurante mientras enrabiado discute sobre el fracaso de su negocio y de la cooperativa que él encabezaba.

En ambas piezas, la violencia opera como elementos de aquel poder normalizador que se ha multiplicado en distintas esferas sociales y que funciona como base de aquella generalidad carcelaria problematizada por Michel Foucault<sup>11</sup>. Según el autor, la omnipresencia de los dispositivos de disciplinamiento se han convertido en los pilares principales de la sociedad, los cuales permiten someter a los cuerpos, los gestos, los comportamientos y las actitudes al gran soporte, en la sociedad moderna, de ese poder normalizador que actúa sin escrúpulos. La cárcel, en tanto institución, ha permitido que el arte de castigar se vuelva natural y aceptable ser castigado. El amedrentamiento se convierte así en ley del comportamiento humano, que bajo formas compactas y diseminadas, permite que el "delincuente", o aquel elemento disfuncional del régimen social, entre en el orden de la observación, y en el caso más drástico, en el de la muerte. Desde que Kaska entra a los *Doce apóstoles* es aquella legitimidad del castigo lo que rápidamente lo sorprende. Los garzones con cuchillos en sus manos evidencian la naturalización de la represión, fenómeno que es más agudo cuando se exhibe a un cadáver colgado en la zona trasera del inmueble. Por otro lado, cuando en la otra escena descrita, el dueño del restorán asesina a sus empleados, la acción es realizada sin reservas. El castigo en la esfera privada no es una anomalía, debido a que ésta encuentra su fundamento en un régimen en el que todo

<sup>11</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009. p. 355.

mecanismo disciplinador es necesario para conseguir su hegemonía represiva y amenazante.

En definitiva, *Vías paralelas*, como obra donde lo político se muestra como un espacio de clausura, es una película que circula en un constante deambular que oscila entre lo trágico y el extrañamiento, y que tiene la fuerza de producir significaciones que aluden a una intriga en forma de catástrofe, lo que obligadamente nos desplaza al terreno de lo irrisorio. La experiencia de reubicarnos en el espacio cotidiano del Chile dictatorial permite que una construcción significativa que desafió la rigidez doctrinaria del cine social, ponga en tensión aquellas imágenes de un cine que pretendió movilizar una conciencia crítica que finalmente fue funcional ante la inmediatez de lo real. Nos referimos a que en *Vías paralelas* es el devenir de esa inestable identidad de los personajes lo que lleva a que la obra sea reflejo de una parálisis política propia del Chile de aquellos años. Así, cuando Kaska en el epílogo de la cinta grita – como el profeta saltarín- *¡Utopía y todo eso es absolutamente falso! No hay camino. Aleluya pan de hallulla*, mientras salta por las calles, refirma ese deambular trágico del héroe que Sánchez destaca en su texto *Aspectos fundamentales de mi cine*.

“Este saber, ignorado, pone en duda la identidad de mis héroes y los arrastra a extraños devenires. A vínculos con fuerzas que los desposeen de sus

discursos de superioridad y los empujan hacia un Afuera que es como una llamada o una visión que imperceptiblemente los transforma en almas errantes, en fantasmas, que vagan trágicamente sin puerto ni patria".<sup>12</sup>

Por otro lado, el personaje del junior de la oficina quiere cumplir el programa de Artur Rimbaud y André Breton de cambiar la vida. La obra, finalmente, termina por representar sujetos angustiados que jamás se reconcilian con aquella realidad despiadada que los excluye brutalmente.

<sup>12</sup> Ruffinelli, J. Op. Cit. 205.



## BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. "Hacia la crítica de la violencia" en Benjamin, Walter, Obras II, 1. Madrid: Abada, 2007

de los Ríos, Valeria. "El zapato chino como alegoría política, una aproximación" en BARRIL, Claudia, CORRO, Pablo y SANTA CRUZ G, José M (Eds.), Audiovisual y Política en Chile, Santiago: Editorial Arcis, 2014.

Foucault, Michel. Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009.

Kracauer, Siegfried. Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós, 1989.

Moulian, Tomás. Chile actual: anatomía de un mito. Santiago: LOM, 1998.

Rancière, Jacques. Las distancias del cine. Buenos Aires: Manantial, 2012.

Ruffinelli, Jorge. El cine nómada de Cristián Sanchez. Santiago: Uqbar, 2007.

Ruffinelli, Jorge (ed.) Nuevo Texto Crítico ISSN: 1048-6380 VOL. XIX-XX. No. 37-40. California: Stanford University, 2007.

Soto, Héctor. "*Esperando a Godoy*. La reconciliación con la realidad" en Primer Plano Revista de cine No.5. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 37-39.