

Helvio Soto y el cine-capital

Helvio Soto and the Capital-Cinema

Miguel Valderrama
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
miguelvalderramac@hotmail.com

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 17 agosto 2023

Resumen

El artículo indaga en la pregunta que subyace al cine político de Helvio Soto. Pregunta compleja, apenas entreabierta, y que resume una época que se planteó seriamente la relación entre cine y revolución. Esta pregunta, que es el anverso de aquella otra que Gilles Deleuze y Jun Fujita Hirose se plantearon a propósito del cine-capital, es una indagación no solo por el devenir revolucionario de las imágenes cinematográficas, sino por la temporalidad de un mundo en construcción. De raíz materialista, esta indagatoria es la de la duración de las imágenes, de las imágenes revolucionarias.

Palabras claves: Helvio Soto, Unidad Popular, cine político, revolución, imágenes.

Abstract

The article explores the question that underlies Helvio Soto's political cinema. A complex question, barely ajar, and which summarizes an era that seriously considered the question of the relationship between cinema and revolution. This question, which is the obverse of the one that Gilles Deleuze and Jun Fujita Hirose posed about cinema-capital, is an inquiry not only into the revolutionary becoming of cinematographic images, but also into the temporality of a world under construction. With materialist roots, this inquiry is that of the duration of images, of revolutionary images.

Keywords: Helvio Soto, Popular Unity, political cinema, revolution, images.

Cabezas, capitales, lemas, títulos

Llueve sobre Santiago es un filme sobre el tiempo. Desde su mismo título la historia que se narra refiere a la cuestión del tiempo, parece requerirla al momento de elaborar una memoria que es a la vez política y testimonial. Filmada en 1975 en Francia y Bulgaria, y estrenada en París el 10 de diciembre de ese mismo año bajo el título *Il pleut sur Santiago*, la ficción cinematográfica de Helvio Soto es una producción que pertenece al tiempo del exilio, y que hace del tiempo, del propio tiempo, acaso su tema central. Que el título del filme se abra a un juego de significaciones que enlaza de modo alegórico naturaleza e historia, que la lluvia sea el fondo espectral que en ausencia acompasa el *tempo* de la acción, no debe hacer olvidar que ella se propone como cifra de la historia, como *Stimmung* de la acción y de un proceso que se vive por momentos bajo la enseña de la tragedia o de la historia natural. La lluvia como premonición de lo que vendrá, la lluvia como metáfora del tiempo que se vive, la lluvia como caída y catástrofe. Si para Louis Althusser la lluvia es la metáfora epicúrea de un materialismo aleatorio que atraviesa de manera subterránea toda una tradición revolucionaria que se identifica con lo común, el encuentro y la toma de consistencia, para Helvio Soto, en cambio, la lluvia es el motivo que desentraña los problemas de un cine político que se constituye sobre la imposibilidad de la revolución, sobre la falta intratable del pueblo en la escena de la política, en ese teatro del mundo que en el abismo de su representación parece reclamar al pueblo como su límite y falta. El ojo del filósofo y el ojo del cineasta se confunden así en el cristalino de un cuerpo vidrioso que se arroja sobre la existencia y el mundo, que hace de la misma existencia caída, lágrima, precipitación.

París y Santiago, Santiago y París, París en Santiago, Santiago en París son los lugares donde uno y otro piensan a partir de la lluvia la posibilidad de un teatro o un cine materialista. Posibilidad entreabierto laboriosamente a través de una interrogación de la economía general de las imágenes que encuentra en el problema del presente absoluto la vía de acceso privilegiada para desestabilizar un concepto de historia organizado sobre el ojo del tiempo. La referencia geográfica, que hace de capital o cabeza de un encuentro imposible, anuncia de entrada la cuestión del título, del lema, de la declaración. Cuestión que, en su pluralización, en la cadena de relevos y desplazamientos a que da lugar, moviliza esa otra cuestión que es la del principio, del titular, del comienzo con que se introduce una historia, aquella que tiene por tarea contarse en imágenes, contar con la imagen al momento de desplegar un presente, un saber del presente. Organizada a partir de capitales, de cabezas, de titulares, esta otra historia de lemas y declaraciones se presenta a sí misma como presente vivo, como historia viva que reclama como propia no solo una cierta estructura de contemporaneidad, unos determinados derechos de mirada sobre el presente, sino que además hace de la propia suspensión de la capital, del título y de la titulación el tema sobre el que se organiza un singular encuadramiento de la representación histórica, o más propiamente el de una historia que se anticipa a sí misma en la proyección de la acción política viviente, en tanto proyección futura de la historia real.

Sin duda, en esta descripción de la cuestión capital que moviliza el cine de Helvio Soto, no es difícil reconocer los motivos que una crítica marxista moviliza contra un hegelianismo de izquierda que ve en la historia el despliegue de una lógica de la identidad entre saber y representación. La misma cuestión que hace de la capital, de la cabeza, del encabezamiento, el tópicos a partir del cual Santiago y París se enseñan a su vez como suspensión de la capital, de la cabeza, de la titulación, parece reclamar una analítica capaz de dismantelar toda forma de historicismo, toda estructura de contemporaneidad constituida a partir de la primacía visual y teórica del presente. Esta idea de historia que reapropia todo pasado en el saber de un presente que se erige a partir de un *Blow-up* de la memoria (Thayer), de una especie de saber absoluto que ve en el presente el retorno del recuerdo en la actualización de un archivo total, es asimismo el de una contrahistoria que se activa en el mismo retardo que parece anticiparse en el *Blow-up* de la memoria.

Blow-up de la imagen

En una entrevista publicada en *Primer plano*, en enero de 1972, el cineasta chileno declara su admiración por *Blow-up*, el filme que Michelangelo Antonioni estrenara a fines de 1966 en Londres, y que a partir de la adaptación del cuento «Las babas del diablo», de Julio Cortázar, propone una lectura de la imagen atravesada por el cadáver, la mujer, la mimesis y la extenuación. Lectura encriptada que no solo reenvía el cine a la literatura, y la literatura a la fotografía (sabido es que el cuento de Cortázar está inspirado en un relato del fotógrafo Sergio Larraín), sino que, en el juego de transposiciones entre cine y fotografía, en el calce y descalce entre imagen fija e imagen movimiento, interroga la imagen en todo aquello que la piensa inscrita en la estampa de la muerte, en una relación que advierte en la imagen un no-ser que reenvía en su aparecer a un ser. Obligado a precisar la función del cine político en el proceso revolucionario de la Unidad Popular, Soto acude al ejemplo de *Blow-up* al momento de caracterizar un tipo de cine inteligente,¹ de enorme fuerza política y elaboración teórica. Un cine, cabe suponer, que se constituye en paradigma al momento de contar historias, y que guía el propio hacer del cineasta. En este sentido, Soto ve en el cine un tipo de construcción teórica que entra en relación con otras construcciones teóricas a partir de una especie de permutación de efectos mediales, donde un libro o un filme pueden ser pensados como formas de teoría, inscripciones destinadas a producir efectos de representación. Así, en palabras del cineasta, *Blow-up* plantea una «discusión teórica que cuestiona o hace énfasis en aspectos muy importantes del marxismo contemporáneo que invitan a la reflexión del espectador desde un punto de vista político y no puramente anecdótico. Detrás de la anécdota del fotógrafo que amplía y amplía una fotografía, hay una objeción al marxismo contemporáneo expuesta con lucidez» («Para ser cineasta» 6).

1 Sobre el filme de Antonioni, declara Soto: «Es la película más inteligente que yo haya visto».

Las referencias a *Blow-up*, así como a *Le vent d'est* (1970) de Jean-Luc Godard, buscan dar respuesta, en el aplazamiento y emplazamiento europeo que suponen, a la pregunta capital por la eficacia política del cine militante en América Latina. Por medio de estas referencias filmicas, el cineasta parece dar testimonio de una «espantosa ambigüedad» frente a enunciados del tipo «cine político», «cine militante», «cine de propaganda» o «cine revolucionario». Podría decirse que esta ambigüedad hace del cine de Helvio Soto un cine materialista, un cine que se presenta, tal como el libro fabulado por Althusser sobre las corrientes subterráneas del materialismo, como un cine «sobre la simple lluvia».

Llueve sobre Santiago. El enunciado expone la soledad de un cineasta que no termina de interrogarse sobre la magnitud de la catástrofe. Ocupado de la lluvia, de la lluvia epicúrea de átomos que caen en paralelo en el vacío, Soto vuelve como un fabulador de imágenes al problema de la anterioridad del sentido en el orden de la historia, vuelve, para decirlo de otro modo, a la tesis de la no-anterioridad del sentido en el orden de la historia. Al hacerlo pone en el centro de la imagen la desviación del *clinamen* que da lugar a un encuentro, a la composición de un mundo. La atención con que el cineasta observa la ocurrencia de la desviación es ciertamente desmesurada, es equivalente a una especie de *zoom* extremadamente descompuesto, un *zoom* que se ha «reventado» dando lugar a una especie de *blown up*, a una imagen estallada o volada. Y, sin embargo, no hay imágenes en filmes como *Voto + fusil* (1971), *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973) o *Llueve sobre Santiago* (1975). El exceso de atención en la imagen no se expone en el cine de Soto a través de una mirada detenida en la imagen, la imagen no se enseña emancipada de la narración, no al menos del movimiento y la lógica que encadena un fotograma a otro fotograma. En este sentido, se podría observar con Roland Barthes que el absoluto que reclama para sí la imagen fotográfica se encuentra aquí traicionado en el flujo del intercambio cinematográfico que abandona la fijeza de la imagen destinándola a otras vistas, al intercambio con otras imágenes. La observación se encuentra en *La Chambre Claire* (1980), en un pasaje que se exhibe como tentativa de respuesta parcial a la dialéctica entre imagen fija e imagen movimiento escenificada en *Blow-up*. El exceso de atención que ensaya el cine de Soto, si bien está embargado por la economía de las imágenes, por el juego de intercambios al que estas se entregan en el relato, no se reduce exclusivamente al presente imaginal del intercambio. En otras palabras, aquello que reclama la atención absoluta de la cámara no es otra cosa que el movimiento proyectivo de las imágenes, la condición futural de las mismas que las endeuda respecto a las imágenes por venir. Si no hay valor absoluto de las imágenes, si el valor de toda imagen se reduce solo a valor de cambio, si la realidad a la que las imágenes filmicas hacen referencia no es más que la producida por un proceso de intercambio especulativo que endeuda toda imagen con una imagen futura, entonces la pregunta política que parece imponerse es por la duración de una imagen, por la estabilidad del proceso de identificación y reconocimiento a que da lugar la imagen en la historia. Retomando su fascinación por *Blow-up*, se podría decir que la llamada trilogía de Helvio Soto sobre la Unidad Popular

no cesa de poner en escena una serie de preguntas sobre la composición y duración de las imágenes como composición y duración de un mundo. Preguntas que, traducidas en lenguaje cinematográfico, insisten una y otra vez en la relación establecida entre mirada e imagen, entre memoria y duración. ¿Qué es fijar la mirada? ¿Cómo se podría medir la duración o estabilidad de una imagen, el juego especulativo del que da cuenta y al que se entrega una imagen? ¿Qué garantizaría que cuando se vuelva a abrir los ojos se encuentre, de nuevo, la misma imagen?

Un mundo que no se desmorone el día de mañana

«¿Qué debemos hacer para construir un mundo que no se desmorone el día de mañana». Philip K. Dick se plantea esta pregunta en una conferencia inédita que debió leer en la Universidad de Missouri, en 1978, y que finalmente canceló. Su biógrafo, Lawrence Sutin, rescata el texto mecanografiado de sus papeles póstumos para incluirlo en *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings* (1995). El título de la conferencia retoma preocupaciones que el escritor estadounidense había planteado un año antes, en 1977, en el Segundo Festival Internacional de Ciencia Ficción celebrado en la ciudad de Metz, en Francia. Preocupaciones que no se circunscriben exclusivamente a la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción que parecen promover novelas como *The Man in the High Castle* (1962) o *Flow My Tears, the Policeman Said* (1974), sino que apuntan a indagar en la verdadera naturaleza de la realidad, en aquello que hace de la realidad una forma evidente, una materia consistente que se despliega en un orden temporal secuencial que tolera el cambio a condición de que este no haga más que confirmar en su advenimiento la historicidad de la realidad, su evidencia temporal articulada. Aquí se está lejos de aquella tesis sobre lo visual que no solo declara que lo visual es esencialmente pornográfico, sino que reconoce en la presencia desnuda de un mundo producido artificialmente el único punto de partida posible para una ontología que forzosamente se presentaría como visual, especie de predicamento del ser en tanto primera y principalmente visible (Jameson, *Signatures of the Visible* 1-8). Esta distancia con un programa de investigación histórica que se propone abordar lo visual a través de un ejercicio de historización radical se debe justamente a una valoración inversa de la cuestión adelantada por Dick en la conferencia de 1978. Cuestión capital que pone en escena el problema del ser y la existencia, y que ha hecho del escritor estadounidense el «Shakespeare de la ciencia ficción», en palabras de Fredric Jameson (*Archaeologies of the Future*). Interrogando la función de la utopía en la imagen, Raúl Ruiz retoma el problema dickiano en «Imágenes de ninguna parte», una de las seis conferencias que el cineasta dictó en la Universidad de Duke, en abril de 1994, por invitación de Alberto Moreiras.

Introducida como una indagación en torno a la utopía, la referencia a la «pregunta inquietante de Philip K. Dick muestra ser más pertinente que nunca». Ruiz parafrasea el problema bajo la forma del posesivo plural, con lo que inserta la cuestión del mundo,

de su composición o formación, en el horizonte de preocupaciones de una generación de cineastas chilenos en la que se incluye tácitamente: «¿Qué debemos hacer para construir un mundo que no se nos desplome mañana?» (40),² es la pregunta que condensa todos los miedos y casi todas las ideas que expresa una generación de cineastas a fines de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, y que la crítica identificará con el nuevo cine chileno. Ruiz resume el problema bajo la siguiente formulación:

Permítanme que haga mención a una observación que, en su momento, suscitó una verdadera tempestad de declaraciones, contradicciones y desaprobaciones que podrían llenar decenas de volúmenes: el lenguaje es discurso *sobre* el mundo, mientras que el cine y la fotografía son lenguajes *del* mundo. A través de las imágenes de ambos, el mundo habla de manera inarticulada, y cada secuencia de iconos en movimiento es, ya sea ilusoria, ya sea desprovista de sentido (puesto que sin discurso). No se trata sino de imágenes cuyo tipo de elocuencia les confiere un poder «ilusionante». Imágenes sobrecargadas de sentido, fotogénicas, y por esta razón, se dice, capaces incluso de renovar nuestra manera de ver el mundo. Ver en fotografía a una persona amada equivale a verla dos veces: la primera vez reconocemos en ella lo que ya conocemos, y la segunda vez ya no conocemos lo que, no obstante, estamos reconociendo en razón de los múltiples detalles que pasaban desapercibidos al ojo desnudo y que ahora el objetivo ha vuelto elocuente (41).

Nuevamente en esta declaración despunta una teoría de la imagen como imagen estallada, como *blown up*. Nuevamente la referencia a *Blow-up* se vuelve central al intentar advertir la íntima distancia que separa a Raúl Ruiz de Helvio Soto. Distancia que se percibe al momento de esbozar un amago de respuesta a la pregunta de qué se debería hacer para construir un mundo que no se desmorone el día de mañana. El modo en que Soto se aproxima a las imágenes está íntimamente guiado por un efecto de extrañamiento determinado por esa imagen estallada que no logra entrar en relación de composición con otras imágenes para dar lugar a un mundo. La metáfora de la lluvia expone así un predicamento sobre las imágenes, sobre su capacidad de entrar en *clinamen*, de dar forma a un mundo. Este predicamento, si bien se sirve de la imagen, es ciego a la imagen, desarrollándose por medio de una narración que pone en acto un *tiempo desarticulado* que se interroga en función del perspectivismo que reclama la imagen en su movimiento especulativo de capitalización, movimiento siempre proyectado hacia el futuro, siempre endeudado con una imagen futura. Se diría que este movimiento de la imagen es propio de una política pensada bajo la forma de la utopía, de una imagen total. Al menos, esa es la tesis que se podría derivar de la lectura que esboza Ruiz en «Imágenes de ninguna parte» y en «Imágenes de imágenes». Helvio Soto, por el contrario, desde *Caliche sangriento* (1969) parece descreer del ser de las

2 Por el uso del plural posesivo en la pregunta, prefiero aquí seguir la traducción de Waldo Rojas del primer volumen de las poéticas de Ruiz.

imágenes, de su capacidad material de existencia para ocupar un lugar en el mundo, para dar forma a un mundo. Como declara en una entrevista publicada en Madrid, en 1980: «*Caliche sangriento*, en el mundo de las cosas, era más bien una idea, y sucede que los hombres conocen cosas y no ideas» («Mi aprendizaje» 145). Esta aserción se expone como aprendizaje, como una *lectio* que sirve de clave de interpretación de los filmes que componen su trilogía de la Unidad Popular, y que inevitablemente se exhiben velados por la incapacidad de dar respuesta a la cuestión política por excelencia que se expone en la pregunta leninista de qué hacer para construir un mundo que no se desmorone al día siguiente de la revolución.

¿Cómo las imágenes devienen revolucionarias?

La pregunta por la duración de un mundo es una pregunta por la imagen, por la temporalidad de las imágenes, por la duración a que da lugar un encuentro imaginal. Esta pregunta, apropiada por un pensamiento que quiere hacer del cine un arma de la revolución, está sobredeterminada por otra: cómo las imágenes devienen revolucionarias. Jun Fujita Hirose (*Cine-capital*) ha pensado lo que denomina «cine-capital» precisamente bajo este programa visual. En él la lluvia no está ausente, es más, forma parte de la respuesta a la pregunta por el devenir revolucionario de las imágenes. Aunque no la describe sirviéndose de un vocabulario lucreciano, se podría decir que Fujita Hirose intenta figurar que podría ser una imagen-clinamen. Partiendo de la noción deleuziana de cliché, el teórico japonés traza una trayectoria del devenir revolucionario de las imágenes en tanto actos de creación. La imagen revolucionaria se define como un acto de resistencia que se constituye a partir de un trabajo de creación que se erige y define contra el cliché, contra la propia creación de clichés que resultan del trabajo de desidentificación que da lugar a un devenir revolucionario de la imagen. «Dicho de otro modo, para “erigir una Imagen contra todos los clichés”, hace falta primero erigir con firmeza un muro de clichés frente a uno mismo» (50). El acto de creación consiste en resistirse, y es contra un muro de clichés que el creador se resiste. Retomando el motivo deleuziano del agotamiento, motivo que Gilles Deleuze («Lépuisé») extrae de su comentario tardío de Samuel Beckett, el devenir revolucionario de las imágenes se expone como resultado de una posibilidad que se enseña siempre ya agotada. «El creador debe crear frente a sí mismo sus propias condiciones imposibles, que lo fuercen a resistírseles de modo tal que trace una línea de fuga. [...] La potencia que fuerza a crear debe ser ella misma creada, y esto bajo la forma de un muro de clichés reconocidos como tales, es decir, bajo la forma de un muro de posibilidades agotadas» (Fujita Hirose 50). Es únicamente contra y a partir de ese conjunto de imposibilidades que se constituye el acto de creación como un acto de resistencia, como una línea de fuga que, en la misma extenuación del acto, en la manifestación de su desfallecimiento, inventa o da lugar a un devenir revolucionario de las imágenes. Esta línea de fuga, sin

embargo, para ser tal, para advenir como un acto de creación, debe ser vivida de manera insoportable, intolerable. Es solo gracias a lo intolerable que la potencia se desata como algo interno al acto creador, como imposibilidad inscrita en el acto mismo, y que por ello es condición radical de su propia posibilidad. La potencia que el acto de creación libera es una potencia interna al acto, así como interno a él es la potencia de vida que el acto de resistencia genera. Retenido en el pasaje que va de la imagen actual a la imagen virtual, demorado en el análisis de transición de lo visible a lo legible, Fujita Hirose recurre al modelo de un cine político menor esbozado por Deleuze a propósito de estos problemas. Debido a la importancia que el pasaje tiene en la figuración de la imagen-clinamen, de una imagen pensada a partir de la metafórica de la lluvia, cabe citar *in extenso* el pasaje que sirve de referencia a *Cine-capital* al momento de observar un devenir revolucionario de la imagen cinematográfica. Citar *in extenso*, es decir, sin cortes, sin el trabajo de edición que Fujita Hirose le imprime al texto:

Todo ocurre como si el cine político moderno no se constituyera más sobre una posibilidad de evolución y de revolución, como el cine clásico, sino sobre imposibilidades, a la manera de Kafka: *lo intolerable*. Los autores occidentales no pueden esquivar este impasse, a menos de caer en un pueblo de cartón piedra y de revolucionarios de papel: es una condición que hace de Comolli un verdadero cineasta político cuando toma por objeto una doble imposibilidad, la de formar grupo y la de no formar grupo, «la imposibilidad de escapar al grupo y la imposibilidad de satisfacerse con él». Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, es el propio esquema de derrocamiento [*renversement*] el que se vuelve imposible. Ya no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado. Por un instante, los mejores cineastas del tercer-mundo pudieron creer en este esquema de conquista del poder: el guevarismo de Rocha, el nasserismo de Chahire, el black-powerismo del cine negro americano. Éste es el aspecto por el cual estos autores aún seguían participando de la concepción clásica, tan lentas son las transiciones, tan imperceptibles y difíciles de situar claramente. Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había un pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaba por unir o bien que no había que unir para que el problema cambiara. Así, el cine del tercer-mundo es un cine de minoría, porque el pueblo solo existe en estado de minoría, esa es la razón por la que falta. Es precisamente en las minorías que el asunto privado es inmediatamente político. Contando el fracaso de las fusiones o de las unificaciones que no reconstituirían una unidad tiránica, y que no se volverían de nuevo contra el pueblo, el cine político moderno se ha constituido sobre esta fragmentación, este estallido (Deleuze, *Cinéma 2* 286-287).

De la lectura del pasaje se desprende no solo el pluralismo que activa y sobre el cual se erige el «cine político moderno», sino el hecho de que este pluralismo, este devenir revolucionario de las imágenes, se sostiene sobre la misma imposibilidad del pueblo,

sobre su ausencia intolerable. Pensar un devenir revolucionario de las imágenes es pensar las formas de conjunción de varios pueblos a partir de la misma imposibilidad del pueblo, de su falta. Esta falta vivida como insoportable, esta falta que expone un agotamiento del esquema de conquista del poder por el proletariado o por el pueblo unificado es la que hace posible la coincidencia de varias líneas de fuga de la imagen devenida revolucionaria. Líneas de fuga que transitan de la imagen real (visible) a la imagen virtual (legible) y que en ese tránsito dan lugar a un encuentro, a la duración de un mundo que se recorta contra el fondo de las cosas, contra su «imagen sensoriomotriz». Ahora bien, ¿cómo aprehender el cine de Helvio Soto al interior de esta clasificación deleuziana? ¿Dónde situar películas como *Caliche sangriento* o *Voto + fusil*? ¿En el lado del cliché, es decir, de la imagen sensoriomotriz de las cosas, y por tanto del lado del cine clásico o, por el contrario, del lado de la creación, es decir, de la imagen virtual en tanto desarrollo sensoriomotor posible de las cosas visibles, y por tanto del lado del cine político moderno? A propósito de estas preguntas, es ya un lugar común de la crítica cinematográfica chilena y latinoamericana señalar que *Llueve sobre Santiago*, si bien es la película con mayor reconocimiento internacional de Soto, es también una de las películas sobre el Gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado de 1973 que puede presentarse absolutamente tamizada de clichés, de lugares comunes, de un deseo de representar un pueblo ataviado con las vestimentas y adornos de una izquierda tercermundista que identifica en las imágenes sensoriomotrices de las cosas el único lugar posible de las imágenes revolucionarias. Imágenes cliché por excelencia que hacen de lo visible el plano secuencia de la revolución. Contra esta lectura de *Llueve sobre Santiago*, habría que traducir la problemática sobre la duración de un encuentro en aquella otra que pone el acento en el movimiento político que determina el devenir revolucionario de las imágenes como imágenes-clinamen.

La imagen-clinamen sería así el nombre de una operación que interroga en el cliché de la imagen el latido de otra imagen, de una imagen apenas legible, y que en la propia extenuación de su aparecer no da lugar a una línea de fuga de la imagen, sino que interroga la condición misma de las imágenes en tanto devenir de un encuentro, en tanto desviación que abre a la duración de un mundo. Más allá de la retórica del cliché, y de la imagen del cine tercermundista como ejemplo paradigmático de un «cine político moderno», los filmes *Voto + fusil*, *La metamorfosis del jefe de la policía política* y *Llueve sobre Santiago* enseñan una secuencia de interrogación que en su insistencia hace de la lluvia, de la simple lluvia, el signo que martillea sobre la superficie de un mundo, sobre la consistencia de un encuentro que se da y se resta en la imagen.

Un cine agotado

La figura del agotamiento, de la extenuación, ocupa una posición central en el combate de las imágenes. Se puede ver incluso en ella una forma de designación rígida, el nombre propio de una imagen que a condición de devenir revolucionaria deviene cliché por excelencia. Y cómo negarlo, cómo no advertir en *Llueve sobre Santiago* la erección de un muro que se enseña como una imagen cliché de la revolución, una imagen extenuada que no puede hacer de su propia imposibilidad una condición de posibilidad para devenir revolucionaria, imagen paradigmática del cine político moderno. El agotamiento, la extenuación, lo intolerable, no son por sí mismos sinónimos de una invención creadora, de una imagen revolucionaria, de un devenir revolucionario de las imágenes. La profusión de adjetivos para pensar aquello que inquieta los filmes de Soto, profusión de adjetivos que a fuerza de declararlos hacen de la imagen del nuevo cine chileno una imagen cliché, es sintomática de una imposibilidad sobre la que se erige el audiovisual de la revolución. Cine de propaganda, cine revolucionario, cine denuncia, cine político, cine militante son consignas destinadas a organizar una línea de comando audiovisual que a fuerza de servirse de las cosas termina por perderse en ellas, en las imágenes sensoriomotrices de una realidad siempre exhibida bajo la fuerza de un performativo constatativo, de una comunicación que para imponerse como hegemónica debe contar con las cosas, así como se cuenta con la realidad. Y, sin embargo, demorándose aún en el título del filme que Soto dedica en el exilio a rememorar la experiencia trágica de la Unidad Popular, cabe volver a la metáfora de la lluvia, de la simple lluvia. Pensando en ella, y en el lamento que evocan las gotas de lluvia como lágrimas de un pueblo, la pregunta que Helvio Soto despliega en las figuras trágicas que sostienen su trilogía de la Unidad Popular parece no ser otra que aquella derivada de la declinación leninista de la cuestión del qué hacer: ¿puede una revolución ser espontánea? ¿Es posible sostener un mundo en el encuentro de un lamento o de una exhortación? La pregunta interroga no solo la patética de la revolución, la emoción que surge del lamento y del duelo, de la imposibilidad de toda comunicación, en tanto todo audiovisual testimonia a su manera de una lamentación, de una no escucha, de la imposibilidad de un encuentro. «Tú no me escuchas. Tú, a quien está dirigido este lamento, no estás ahí. Tú no eres tú» (Hamacher 250).³ La patética de la sublevación, que parece estar en la base de toda revolución, es aquí la que se da y sustrae en la imagen filmica de Soto. Podría decirse que la trilogía que componen *Voto + fusil*, *La metamorfosis del jefe de la policía política* y *Llueve sobre Santiago* se escenifica sobre la pregunta en torno a la «espontaneidad» de la revolución, a la posibilidad del encuentro que se anuncia en toda inclinación, en toda geometría de las pasiones orientada por la precipitación, la caída y la lluvia. ¿Puede una revolución caer desde el cielo, puede ser realmente «espontánea»? ¿Puede una imagen precipitarse en un devenir revolucionario? Si, como advierte Lenin, la

³ La exhortación perteneciente a las elegías de Rilke es citada por Hamacher en su ensayo sobre el lamento como forma liminar de la lengua.

revolución es una guerra, la única guerra legítima, justa y necesaria (245), cabe interrogar el papel que juegan en ella la lluvia, la caída y la inclinación que da lugar a un encuentro, a la posibilidad de un encuentro que no esté destinado a desmoronarse el día de mañana.

Una frase, un desvío

«Es de noche, no es de noche; llueve, no llueve» [*Il fait nuit, il ne fait pas nuit; il pleut, il ne pleut pas*]. La frase es de Deleuze y busca a través de la multiplicación de ejemplos cotidianos exponer la tesis de que «no hay más existencia que la posible». Enunciada como corolario de una lectura de cuatro textos de televisión de Samuel Beckett, la proposición se presenta como una predicación del acontecimiento. «De un acontecimiento, alcanza y basta decir que es posible, puesto que no acontece sin confundirse con nada y sin abolir lo real a que aspira» («Lépuisé» 59). Lo posible, como existencia, se deriva así siempre de una disyunción, de una disyunción que se exhibe exhausta en la distinción de términos que se enfrentan de una manera cada vez más brutal. Términos dislocados que se afirman en una distancia indescomponible, y que en esa misma afirmación se revelan quebrados, arruinados, inservibles, salvo para el movimiento que da razón de la propia permutación. Retenido en este movimiento, Deleuze encuentra en la frase beckettiana «sí, yo he sido mi propio padre y he sido mi propio hijo» una disyunción imposible, que a fuerza de permutaciones deviene inclusiva. Todo se divide, pero en sí mismo, confundiendo el conjunto de lo posible con Nada, de la que cada cosa es una modificación. Se descubre así en el motivo de la nada la conjunción de una imagen que encuentra en el lamento un irrecusable suceder que, recusando a todo y a sí mismo, se enseña como un inexhibible recusar de su nada y de toda nada. El lamento, la lamentación, es siempre desocultamiento de la nada, su «No» es la afirmación de «No».

Ahora bien, la mostración a que el lamento da lugar, esa Nada de la que cada cosa es una modificación, y por lo tanto un lamento, no se da sin una determinada extenuación, sin llevar al extremo toda posibilidad, a un extremo que se enseña en lo exhausto y en lo exhaustivo. La combinatoria, en tanto arte o ciencia de agotar lo posible, se enseña como agotamiento del sentido, ahí donde el sentido no es más que aquello que se deriva de un juego de permutaciones, de combinaciones. Deleuze dirá que la combinatoria agota su objeto, pero porque su objeto está agotado a su vez. Este agotamiento, esta extenuación de la diferencia, hunde la unidad de la contradicción, la lucha de los contrarios, en el lamento. «Es de noche, no es de noche; llueve, no llueve». La frase invita a interrogar la disyunción en relación con el tiempo, con el orden temporal que la lluvia trae. La frase, en su nimiedad, en su concentración mínima, introduce la lamentación en las figuras del agotamiento. Ya se había señalado, *Llueve sobre Santiago* es un filme sobre el tiempo. Desde el título la historia no parece referir más que al tiempo, a la cuestión del tiempo. ¿Qué hacer ante el tiempo? ¿Qué hacer con el tiempo? ¿Qué hacer en el tiempo? El filme se impone la tarea de pensar el tiempo, o al menos el deber de contarlo,

aun cuando sepa de antemano, con oscuro saber, que ante esa tarea está condenado a llegar siempre tarde. Pero, de igual manera, *Llueve sobre Santiago* es un filme cargado de patética, es una historia atravesada por el *pathos*, por la caída, por las lágrimas. Y, si bien la combinatoria a la que se entrega, el juego de permutaciones que ensaya entre ficción y realidad, entre lo posible y lo imposible, entre lo existente y lo inexistente, entre archivo e historia, es un juego de disyunciones y combinaciones que ya se puede reconocer en *Voto + fusil* y *La metamorfosis del jefe de la policía política*, este juego de disyunciones y combinatorias, esta escena de un drama interior y exterior, de contradicciones en el seno del pueblo y más allá de él, se presenta ahora fuera de tiempo, en un destiempo agotado en el orden de posibilidades seriales de una historia y de la historia. Definir el agotamiento en relación con la lluvia es pensar el filme en su caída, en una caída que ocurre antes de tiempo en el tiempo, en ese tiempo del después en el antes que *Llueve sobre Santiago* anuncia en el eco de las disyunciones inclusivas de «voto más fusil» o en las «metamorfosis» de una militancia devenida policía política. Ese anuncio, ese lamento, que acaso hace de Helvio Soto un cineasta bartlebyano que se aferra a una fórmula hasta el agotamiento, es también anuncio de una interrupción de nada, de una resistencia incoada en el umbral de un filme, en su título, y en lo que allí se exhibe en la seña de la traducción en tanto ruina e historia, en tanto doble inscripción de un lamento imposible vaciado de mundo y de imágenes.

Referencias

- Althusser, Louis. «Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre». *Écrits Philosophiques et Politiques*, tomo I. Ed. François Matheron. Stock, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Minuit, 1985.
- . «Lépuisé». *Quad*, Samuel Beckett. Trad. Edith Fournier. Minuit, 1992.
- Fujita Hirose, Jun. *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Trad. Sebastián Puente. Tinta Limón, 2014.
- Hamacher, Werner. *La detrición de la lengua*. Trad. y selección Niklas Bornhauser. Metales Pesados, 2022.
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. Routledge, 1992.
- . *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and the Other Science Fictions*. Verso, 2005.
- Lenin, Vladimir Ilich. *Obras completas*, vol. VIII. Akal, 1976.
- Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Sudamericana, 2000.
- Soto, Helvio. «Para ser cineasta revolucionario primero hay que ser buen cineasta». *Primer plano*, n° 1, 1972.
- . «Mi aprendizaje con “Caliche sangriento”». *Araucaria de Chile*, n° 11, 1980.
- Thayer, Willy. «Blow up. Recuerdo absoluto, retorno absoluto y redención». *Intervalo. Revista de Psicoanálisis*, n° 1, 2009.