



ANÁLISIS CRÍTICO DEL FILM "AMÁRRATE A SALAMANCA": LISÉRGICA, BRUJERÍA Y CULTURA POPULAR

CRITICAL ANALYSIS OF THE FILM "AMÁRRATE A SALAMANCA": LYSERGIC, WITCHCRAFT AND POPULAR CULTURE

Carlos Yévenes Guerra | Universidad del Bío-Bío, Facultad de Educación Chile | carlos@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo es un acercamiento ético-estético al *film* "AMÁRRATE A SALAMANCA", 3ra apuesta del binomio Rodríguez-Faúndez, que experimenta el lenguaje audiovisual como soporte de registro y creación para exploración de un cine B en educación. El artículo observa los mecanismos productivos, procedimientos técnicos, y sistemas de pensamiento que interactúan con la pieza influyendo su estructura, distinguiendo aspectos de la producción y de la creación como polaridades en tensión, que determinan diferencias epistémicas a la hora de abordar el Cine-Escuela como campos de significación en contextos educativos. Instala la propuesta de los autores en una línea de Cine Social o Tercer Cine, abordando in extenso su concepción americana junto a la cronología de su desarrollo en una "cinematográfica contemporánea en Chile", desde los cánones del Nuevo Cine Chileno hacia los rípos de un Cine Post-dictadura finisecular

Palabras clave: Tercer cine, cine social, cineclubismo, educación artística, cine-escuela

ABSTRACT

This paper presents an ethical-aesthetic approach to the film "AMÁRRATE A SALAMANCA", the third collaboration of the duo Rodríguez-Faúndez, who experiment with audiovisual language as a medium for recording and creation to explore B cinema in education. The article examines the productive mechanisms, technical procedures, and systems of thought that interact with the piece, influencing its structure. It distinguishes aspects of production and creation as polarities in tension, which determine epistemic differences when addressing Cinema-School as fields of meaning in educational contexts. The authors' proposal is placed within the framework of Social Cinema or Third Cinema, thoroughly exploring its American conception along with the chronology of its development in "contemporary cinema in Chile," from the canons of the New Chilean Cinema to the remnants of a late 20th-century post-dictatorship cinema.

Keywords: Third cinema, social cinema, film club, art education, film school, cinema school



INTRODUCCIÓN

En esta 3ra apuesta, el binomio Rodríguez- Faúndez continúa experimentando el soporte audiovisual como sistema de registro para la exploración de un cine B en el campo educativo, recurriendo a las formas de la telenovela, el videoclip, el happening y el docu-reportaje, configurando un estilo propio. Se trata de una apuesta -por un lado- de cine comunitario-social y por otra más sesentera, televisiva-educativa, todo desde la contemporaneidad de los autores que combinan pop, brujería, paganismo y sincretismo con el mundo natural, en el acto de la creación colectiva.

La pieza se graba en la localidad de Salamanca, popularmente concebido como pueblo embrujado y tierra de brujas. El corto anterior se registró en Ralco, Alto Biobío, territorio pehuenche perteneciente al *Wallmapu*. Existe un claro objetivo entonces, de rescatar prácticas, usos, costumbres y leyendas situadas en voces y memorias subalternas, aproximando el horizonte de sus trabajos y producción cultural (del tiempo, del corto y del lugar) al realismo mágico en su creación, buscando contribuir a la fragmentación de una realidad totalitaria, diversa y menos plana, tras una visión estética corpórea, pagana e hiperreal, amalgamando un ecosistema de significados que se moviliza entre la naturalización de la cultura y la culturización de la naturaleza.

Respecto de ello, se estima que este corto contribuye a la observación en el área educativa, de entregar una realidad más mágica, más artificial, con un aporte en la naturaleza y sus elementos. Salamanca (*Salla*=peña, *Mancca*=bajo, infierno) es un vocablo quechua que refiere a aquelarre, reunión de brujas o almas juntas en el infierno, destinadas al goce; el baile la bebida y diversión, conspirando hacia los seres humanos y renegando de toda religión o moral. La Salamanca es algo así como un patrón geográfico o fenómeno que se repite en diferentes lugares del mundo; una especie de "espectro de potencias primordial" o *saeculum*, que representa un espacio- tiempo con patrones recurrentes. Luego hay múltiples Salamancas en diferentes lugares, todas con la misma constitución mítica. La Salamanca más importante es la de *Sanagasta*, sin embargo, existen innumerables locaciones, todas ellas en el hueco de algún monte o en cavernas apartadas donde la topografía las hace inaccesibles. Se ha pretendido derivar el vocablo del Aimará Salamanca que significa "piedra abajo" pero la mayoría presume que tanto el mito como la denominación son de origen hispano y común en toda América del Sur.

En Chile, Salamanca tiene petroglifos, sobre los cuales había que investigar en torno a ellos, en la zona en particular denominada Chalinga". El equipo de la película inventa entonces a "La bruja de Chalinga", haciendo guiño a esos imaginarios y eco del misterio, generando una constitución oracular en la figura de los petroglifos.

La visión fantasma y el conjuro se conjugan con la presencia permanente de la naturaleza como protagonista y/o escénica en movimiento, dialogando en la mirada cinematográfica con la revitalización del *Ngen*, entidad espiritual mapuche - común asimismo a entidades de los pueblos del *Tawaintinsuyo*- que regulan los equilibrios entre el mundo natural y cultural de los seres humanos. La exaltación de la naturaleza en la película, como medio de coexistencia invita a valorarla desde otro lugar, proponiendo el rescate de un poder mágico –sobrenatural- presente en la tierra como personaje.

Esta idea de fondo admite el desplazamiento de nuevas sensibilidades en las comunidades, que superan la tecnología como panacea y camino de realidad alternativa y progreso de la vida y los ecosistemas.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Al videar el film surgen algunas ideas sobre cine, autor, procesos de creación artística, identidad, educación, producción cultural regional y cine social.

Al vincular cine, educación y sociedad, sobreviene la visión de que las universidades en tanto espacios abiertos-comunitarios de acceso, transferencia y pensamiento crítico, están llamadas a constituirse en dispositivos para la circulación de producciones cinematográficas de autor, generadas al interior de los procesos creativos y de registro de la propia universidad, que no tienen cabida en otras plataformas de consumo audiovisual, generando canales y circuitos distributivos alternativos para dialogar y difundir una imagen otra; una pulsión social de cine y realización.

Lo anterior precisamente es lo que da sentido a la existencia de Cine Clubes universitarios, que congregan prácticas cinecublistas como instancias educativas y culturales de apreciación, diálogo y creación ciudadana, constituyendo acciones de resistencia ante la pérdida de espacios para visionar películas fuera de un circuito de mercado comercial. Esta es la gran relevancia de los Cine Clubes en contextos educativos, junto a la invitación y acceso para que los públicos puedan visitar nuevas estéticas, materiales salvaguardados y la sistematización de un catastro contemporáneo de films; registros y películas, sin espacio en esferas ejecutivas comerciales.

Una segunda línea de contenidos propuestos en/por el *film*, y desde el punto de vista de la creatividad y el pensamiento crítico, es el sistema de pensamiento de una producción autoral que trabaja en un real que no es de la ciencia sino el del inconsciente propiamente tal.

En ese vacío se desenvuelven los films de un cine-otro, un cine de autor.

Las fisuras y grietas que acontecen a una imagen convencional -superpuesta en la mercadotecnia del cine comercial- admiten la corrosión subversiva de sus materiales, y la expansión de los horizontes contenidos en esa imagen, accediendo a la apreciación de otras tipologías de mundo y dimensiones tras la fuga del cuadro, desde el *studium* de la imagen hacia el *punctum* de la creación.

Se disemina entonces una diversidad de poéticas, lenguajes e inconscientes, generados en y desde imágenes e imaginarios -a veces específicos y predominantes u otros alternos y desperdigados-, hallados en la búsqueda y azar de las comunidades imbricadas en la ruralidad de los cines del Sur; sueños y relatos. Dependiendo del observador y afinando la dioptría y el análisis- podemos apreciar -reunidas y/o desparramadas en el film-, una amplia gama de temáticas que se topan y separan en un campo polisémico y al mismo (re)curso (re) constitutivo de signos idealizados, operando tras el velo espectral de un territorio corpóreo definido performáticamente como "Identidad". En ese punto conceptual asoma la noción instrumental de "producción regional"; un entramado cultural ad-hoc maquinizado al interior de los cánones productivos de una precaria industria audiovisual chilena.

Esta forma de producción local, no obstante ser y constituir su propio núcleo de creación (su propio real), desde lógicas de centro y poder son considerados como imágenes de cines continentes "objetivas de un logos *folk*" en desplazamiento hacia un ethos susceptible de dar cuenta ya no de fugas subjetivas-creativas sino de representaciones; procedimientos y lenguaje- al interior de una producción sin centro conocido; descentrada por carecer de tributo y reporte histórico al capital.



Luego la producción regional es siempre la producción de la ausencia; la carencia de centro, que inventa el lenguaje como prótesis para hablar, hallar, sacar, etc. La expresión "producción regional" es una subordinación acuñada para empaquetar contenidos culturales a la manera de commodities, sistematizando una expresión local de manera reductiva, sublimando una idea de "Cosa Total" donde superviven periféricas parcelas provincianas de un todo constituido por los flujos del capital. Para Lacan sublimar es crear un objeto que ponga el vacío en juego.

En el caso del cine de autor, un cine-otro o descentrado, se podría decir que se trata de cines constituidos por films de alto valor creativo y cinematográfico, que arrancan en un grado o de la imaginación suponiendo siempre la puesta en juego del vacío en su aventura proyectual. Sus temáticas tensionan, desbordan e hibridan la convención de la tecnología como respuesta a la construcción de un sujeto social contemporáneo, al tiempo que sus (des)estructuras y formatos responden a las plásticas y estéticas de un cine en ejercicio, un "Cine-Escuela", como género de pertenencia y lugar de apreciación.

Lo anterior lleva a pensar en este tipo de películas como espacios de liberación, que apuestan por la creación y el inconsciente más que por la convención de un promedio. No da cuenta de espacios totales sino más bien de agujeros -como los de Gordon Matta-Clark, que agrietan un sensorium - los sistemas de sentido actual - para la emancipación de la imagen y la aparición de su espectro visual, apresurando la conciencia al vacío, el sueño y la divagación, como materiales críticos para la construcción de futuro y sistemas de pensamiento divergente mediante la deriva y la imaginación.

Durante la década del 60 el cine chileno participa de un acontecer continental que a partir de una problemática escenográfica latinoamericana, busca la (re) construcción y la (re)evolución de la imagen propia, movilizand

las capas de la creación que daban forma al arte y la cultura hacia la creación colectiva participativa de un proyecto común y social de arte integrado, con lógicas, momentos, hitos y estéticas simultaneas en diversas zonas del continente y Tawaintinsuyo. Del Nuevo Cine Chileno del 60, un fenómeno de cine social con base en la problemática de la cultura popular. Este Nuevo Cine Chileno se enmarca en lo que se conoció como Cine Social o Tercer Cine. Este movimiento se concibió en América Latina como proceso y dispositivo de "descolonización cultural". Se presenta como mecanismo técnico y de sentido, al servicio de la "liberación" de los países del Tercer Mundo y sus movimientos revolucionarios que se desarrollaban en las metrópolis americanas. El término nace con el manifiesto "Hacia un Tercer Cine" ligado a la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), nacida de la Primera Conferencia Tricontinental desarrollada en La Habana en 1966.

Hacia 1967 surge en Chile como tendencia significativa, y se conecta con otros movimientos culturales de la época, como la Nueva Canción chilena y el Cinema Novo brasileño. Su acta de nacimiento se considera el Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, donde los cineastas chilenos se reunieron y compartieron intereses estéticos y políticos.

Este movimiento estaba marcado por la revolución social, el anti-imperialismo y la construcción de una cultura local y propiamente autodeterminada. El Nuevo Cine buscaba desarrollar una identidad cultural independiente y crítica, con base en las tensiones propias y comunes a los signos; campos y territorios subalternos de la cultura americana. Promovía la propuesta de una cultura nacional anti-colonial; comunicando, educando e ideologizando mediante la imagen mass media sobre conflictos sociales; ruralidad o marginalidad presentes en las realidades locales de la población. El Chacal de Nahueltoro (1969,



Miguel Littin), filmada en Ñuble, es una de las obras claves del periodo.

"¡LA DEMOCRACIA PUS LOCO...LLEGÓ LA DEMOCRACIA!" CONTINUISMOS Y PODER

Los aportes del Nuevo Cine Chileno traspasan los 60. Sus procedimientos se traslapan al Cine del Exilio del 70 y se manifiestan también en el Cine de la dictadura del 80, proyectando sus métodos, visualidades y colaboraciones hacia adelante, en el denominado Cine de la PostDictadura (90) durante el retorno a la Democracia. Así por ejemplo en "Caluga o Menta" (1990, G. Justiniano) se va a un grupo de jóvenes tendidos al sol en las calles de su población, dialogando con operadores y funcionarios municipales, luego de ser interpelados por estos respecto de su opinión sobre las propuestas de progreso proyectadas por el establishment, status quo de poder, dispuestas para el mejoramiento de su calidad de vida. Estas dicen relación con planteamientos urbanísticos –cosméticos y despolitizados-, desafectados de una idea humana de desarrollo, concretados en el hermoseamiento de áreas verdes, la remodelación de calles, avenidas y multicanchas y la instalación de juegos en las plazas vecinales como sistemas de control comunitario, en un diseño que se mantiene hasta nuestros días. Hacemos un paréntesis a la revisión del film para observar en este punto, la precariedad del proyecto social que arranca en los años 90, inaugurando un proceso aséptico de impunidad; continuismo y depuración programática, constituyendo un texto paradójico y estético de la desaparición en los términos de Roland Barthes y Juan Luis Martínez, uno teórico y el otro artífice de la muerte de la obra y del autor, pero en una clave emergente expresada por el poeta de la generación del 90 Javier Bello Chauriye, que homologa dicha estética en una doble dimensión de la desaparición; 1) la de los cuerpos y subjetividades mutiladas en dictadura militar, y 2) la del espacio público en tanto cuerpo

colectivo, dilapidado en post-dictadura. Retomando luego la escena del film, la propuesta de los operadores políticos es abordada por la sabiduría popular de uno de los jóvenes, que expresa de manera contundente su sentido representando la voz de toda una generación. El joven señala al funcionario: "tuvieron tanto tiempo... y ahora recién se acuerdan de los locos; ahora que nos volvimos locos". La crudeza y velocidad discursiva del fragmento da cuenta temprana del fracaso del proyecto social que comienza a instalarse en Chile, en una época truncada por el descrédito hacia la clase política y el poder. Una señal de denuncia y desesperanza que solo el arte y la poesía lucida de la imagen son capaces de presentar en su reverso espectral, y que nadie tomó en cuenta en el anverso del tiempo y la política sociocultural.

Ante todo ello es posible decir que los elementos éticos y estéticos que orientan y divagan en el film de Faúndez buscan sondear esa fisura y espacio agrietado, por la desesperanza del poder como respuesta al desarrollo integral de la vida; la interacción del ser humano en sus vínculos, las relaciones con el medio ambiente y el entendimiento con las máquinas, otorgando posibilidades a lo desconocido como una forma azarosa de replantear nuevas comprensiones y aprensiones para tejer relaciones con el mundo más allá del logos, del conocimiento científico y del avance de la tecnologías, aproximando una nueva comprensión de ethos hacia un estado de lo ominoso.

En síntesis, es posible señalar que el cine puede ser una herramienta educativa poderosa que ofrece una amplia gama de atributos como recurso a utilizar en el proceso de enseñanza y aprendizaje escolar. A través de la proyección de un film o un documental es posible fomentar la comprensión y el análisis crítico de temáticas complejas, se puede además fomentar valores como la empatía y el respeto entre el



estudiantado, y desarrollar habilidades cognitivas como el pensamiento crítico y la resolución de problemas.

El cine además puede ayudar a abordar temas controvertidos y difíciles de trabajar en el aula, de manera segura y respetuosa. Esto porque la discusión en torno a una película puede fomentar la comunicación efectiva, la colaboración y la creatividad.

Por todo lo señalado, resulta pertinente señalar que el cine puede ser considerado un recurso poderoso que contribuye al desarrollo integral de los y las estudiantes.

La incorporación del cine en el currículo escolar puede tener un impacto positivo en la formación de personas críticas, reflexivas y comprometidas con su contexto.

En este sentido hacer cine también es una contribución al proceso educativo y esta obra en particular puede ser entendida como un recurso que fortalece el desarrollo de habilidades y competencias importantes para la escuela.

REFERENCIAS

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on Photography*. Macmillan.

Herrera, J., Garrido, M., Varas, R., & Yévenes, C. (2010). *Poetas al cierre*. Temporada 3. MINCAP, Canal TVU.

Justiniano, G. (1990). *Caluga o Menta*. Arca Ltda. <https://cinechile.cl/pelicula/caluga-o-menta-el-niki/>

Littin, M. (1969). *El Chacal de Nahueltoro*. *Cine Experimental Universidad de Chile y Cinematográfica Tercer Mundo*. <https://cinechile.cl/pelicula/el-chacal-de-nahueltoro/>

Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Nuevo Cine chileno*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92826.html>

Ocaranza, E. (s. f.). *Folklore argentino*. folkloredelnorte.com.ar <https://www.folkloredelnorte.com.ar/>

Ossa Coó, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Empresa Editora Nacional Quimantú.

Pueblos originarios. *Cosmología* (s.f.). *La Leyenda de Salamanca*. <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/colla/salamanca.html>