

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Ciencias Históricas

TEXTO Y CONTEXTO: EL MANIFIESTO DE LOS CINEASTAS DE LA UNIDAD POPULAR Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA REVOLUCIONARIA

Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia de Chile

Alumno:

Pablo Marín Castro

Profesor guía: Eduardo Cavieres Figueroa

Santiago, 2007

Epígrafe . .	5
AGRADECIMIENTOS . .	6
INTRODUCCION . .	7
CAPITULO UNO: Gestación del Manifiesto . .	11
Cinefilia, amor por el cine . .	16
Lo nuevo . .	20
El liderazgo de Littin . .	22
Hacia la elaboración . .	24
Manifiestos, declarativas y otros . .	26
El Manifiesto en escena . .	28
CAPITULO DOS: “Cineastas chilenos...”: Lo nacional y otras categorías identitarias . .	30
“Avanzar con los héroes” . .	33
Contra el imperialismo . .	34
Pueblo, ¿conciencia? . .	35
Mass media . .	37
Individuo vs. colectivo . .	42
La encrucijada del burgués . .	46
La identidad cómo fabula: Voto más Fusil . .	49
La identidad en el laboratorio: Diálogos de Exiliados . .	50
Personal y grupal . .	53
CAPITULO TRES: Ideas y praxis . .	55
Determinismo y mito . .	56
Revolución, hombre nuevo y nueva sociedad. . .	57
Política cultural . .	60
El caso Quimantú . .	61
“Un derecho del pueblo” . .	63
Dos mundos . .	65
Chile Films: Vida y destino . .	71
Un pie adentro, un pie afuera y el “mirismo existencial” de Helvio Soto . .	78
Como en un espejo . .	80
Los pendientes de Littin y Ruiz . .	84
CONSIDERACIONES FINALES . .	88
FUENTES CONSULTADAS . .	90
PELICULAS . .	90
ARCHIVOS . .	90
ENTREVISTAS . .	90
DIARIOS . .	91
REVISTAS . .	91
ARTÍCULOS . .	92
INTERNET . .	92
TESIS . .	93

Epígrafe

“Los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres”
(Proverbio árabe)

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, junto con dedicar este trabajo, a Denise y Alvaro, por tantas razones.

Mi siguiente reconocimiento va hacia quien me orientó a lo largo de un camino habitualmente sinuoso: mi profesor guía, Eduardo Cavieres. Asimismo, debo los más sinceros agradecimientos a una historiadora que acaba de egresar, Camila Gatica, quien me asistió con tremenda generosidad durante buena parte de este trabajo. También expreso mi gratitud a un amigo -y sicólogo de aquellos-, Felipe Gutiérrez, con quien he conversado y re-conversado temas vinculados a la elaboración de la tesis.

Los años que llevo en el estudio formal y continuo de la historia no son muchos, pero he tenido la oportunidad de conocer a compañeros y profesores, de este departamento y otros, que han enriquecido mi mundo -y ocasionalmente problematizado mi visión del mundo-, haciéndolo de modo auténtico, amistoso y noble. Los he conocido en clase, “por rebote”, por recomendación o porque mi trabajo en el periodismo me ha permitido entrar en contacto con ellos (y a veces por más de una de estas circunstancias). Quiero agradecer la generosidad y el entusiasmo por la historia de Alfredo Jocelyn-Holt, los iluminadores e iluminados consejos de Claudio Rolle, los espaldarazos y el genuino interés de Rolando Alvarez, en fin, la sabiduría y curiosidad -cuando no perenne perplejidad- de Gabriel Salazar, Peter Burke, Marc Ferro, Alessandro Portelli y Lynn Hunt. Unos pocos minutos de su atención e interés, en algunos casos, han dado pie a reflexiones que aún están en curso. No puedo sino sentirme honrado por la oportunidad que tuve de compartir mis inquietudes con todos los mencionados.

Asimismo, agradezco a todos quienes me apoyaron, sea como entrevistados -cara a cara, por vía telefónica o electrónica-, facilitando el acceso a valioso material de distinto origen o simplemente al fruto de su propio trabajo intelectual: Cristián Sánchez, Karin Ehrmann-Ewart, Claudia Pino, Carlos Flores, Douglas Hübner, Guillermo Cahn, Raúl Ruiz, Miguel Littin, Orlando Lübbert, Pepe de la Vega, Patricio Guzmán, Héctor Soto, Germán Marín, Jorge Ruffinelli, Luis Alarcón, Sergio Trabucco, Elisa Fernández, Cristina Moyano, Humberto Duvauchelle, Alicia Vega, José Román, Cristóbal Peña, Eduardo Carrasco, Ricarte Soto, José Rodríguez Elizondo, Manuel Cabieses y más de alguno a quien estoy ignorando al momento de editar de este trabajo. También, por cierto, agradezco a las personas con las cuales trabajo en La Tercera, partiendo por el equipo periodístico del área cultural (Juan Ignacio Brito, Andrés Gómez, Sonia Lira, Graciela Marín, Ana María Hurtado, Rodrigo González, Rodrigo Miranda, Roberto Careaga) y siguiendo por Cristián Bofill, director del diario, y Catalina Saieh, editora asociada del suplemento. Sin las modestas y enormes ayudas, según el caso, de cada uno de ellos, esta tesis no habría tenido la menor oportunidad de llegar a puerto.

Al cerrar los agradecimientos, pienso en la ayuda cariñosa de mis papás, que son también parte de esta historia y de la historia que me llevó a ella.

INTRODUCCION

Lo escrito en un documento ha sido, dada su condición, fijado para la posteridad; lo que este documento *nos dice* va variando en función de factores que, en el tiempo, mutan y se combinan entre sí. Para un historiador esto puede ser evidente; en mi caso -si se me permite la licencia-, se conecta a la vivencia de un proceso.

Leí por primera vez el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular a mediados de los años 80, cuando ya cursaba la Enseñanza Media. Estaba reproducido en *Re-visión del Cine Chileno*¹, que figuraba en el librero de la casa de mis padres, y recuerdo, sin mayor detalle, haberlo usado para una tarea escolar sin que nadie haya requerido que el Manifiesto fuese el tema. Presumo que, con ese nombre, en su minuto lo asumí como un documento gubernamental y, por lo tanto, “importante”, o al menos ampliamente conocido entre quienes tenían que ver con el cine en Chile. Más de 15 años después -cuando, llegada la treintena, había entrado al magíster de Historia que cierro con esta tesis- me lo volví a encontrar, esta vez en *Plano Secuencia de la Memoria de Chile*, de Jacqueline Mouesca. Ahí no sólo se le reproduce; también hay detalles de su elaboración y comentarios críticos, pero al mismo tiempo justificatorios, provenientes de una investigadora del cine que escribía desde la experiencia del exilio chileno en Europa. Afirma la autora que “el texto se sostiene muy débilmente”, pero añade que, en el momento de su presentación, “correspondía a un *estado de ánimo verdadero* que se manifestaba no sólo entre los cineastas o en ciertos sectores de intelectuales, sino en distintos y amplios círculos sociales²”.

He puesto en cursivas palabras que no lo estaban originalmente, no para acusar un contrasentido (¿existen estados *falsos* de ánimo?) dentro de un texto que por lo demás no acudió a criterios estrictamente historiográficos, sino para acercarme a cuestiones que no me planteé en su minuto, pero que con los años me han ido pareciendo relevantes: ¿cómo llegó a fraguarse el Manifiesto en los términos en que lo hizo?; ¿a qué necesidades respondió y de qué ideas expresas y modos impersonales de pensamiento fue reflejo?; ¿qué efectos tuvo su aparición? Todo ello, pienso ahora, se dio en alguna medida al alero de las reflexiones sucesivas que, por un lado, me sugería la lectura reciente y entusiasta de Marc Bloch (pensando en que “la realidad nos presenta una cantidad casi infinita de líneas de fuerza que convergen todas hacia un mismo fenómeno” y que hasta las piedras pueden hablar si se sabe interrogarlas) y, por otro, azuzaba el visionado y re-visionado de películas chilenas del período inmediatamente anterior a la elaboración del Manifiesto, como parte de un curso que dicté en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile

entre 2002 y 2004³, así como útiles lecturas de autores preocupados por el lugar de la imagen -y en particular del documento fílmico- en la investigación histórica y su aporte a la misma (entre ellos Marc Ferro y Peter Burke, a quienes pude, en el contexto de mi labor profesional, manifestar inquietudes en esta línea). Así, las ideas fueron “triangulándose”

¹ De Alicia Vega (dir. de investigación), Ignacio Agüero, Carlos Besa, Gerardo Cáceres, Cristián Lorca y Roberto Roth (ayudantes). Ed. Aconcagua/CENECA, Stgo, 1979.

² Cf. Mouesca, Jacqueline: *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Ediciones del Litoral, Madrid, 1988, pág. 55.

³ “La vía chilena al realismo: Ruiz, Sánchez y el cine de los 70”.

entre el señalado curso, los seminarios del magíster en la misma universidad y mi trabajo como reportero para diversas publicaciones, también como editor de la sección cultural y - más tarde- del suplemento cultural de La Tercera.

Próximo a entregar esta tesis, vuelvo a la señalada presunción de la adolescencia y a cuán relativa y variable puede ser la importancia que se asigna a los acontecimientos, acciones, ideas y documentos. Como consigno más adelante, varios de quienes firmaron el Manifiesto en 1970 lo consideran hoy un episodio entre muchos otros, no particularmente decisivo. Pero también -y anticipo aquí el *intrínquilis* metodológico del presente trabajo- se observa que no mucho después hubo quienes -y no fueron pocos- lo vieron de modo muy distinto. Por de pronto, un artículo del número inaugural de la revista *Primer Plano* señala que, al menos durante el primer año de Allende en La Moneda, “el Manifiesto fue el único documento que podía ilustrar al profano acerca de los nuevos rumbos que el Gobierno impondría al cine nacional”⁴; mientras otro, del mismo año, lo ubica derechamente entre

las “cumbres” de la historia del cine chileno⁵. En último término, quizá lo más llamativo de todo este proceso fue ver cómo las “líneas de fuerza” iban apareciendo y reconfigurándose, cosa que por lo demás hacen hasta hoy. Señalo esto no sólo porque el Manifiesto fue este año objeto de una mesa de debate en el XI Festival de Cine de Valparaíso. Pienso también en su aparición en distintos trabajos recientes -consagrados o no al cine, enfocados o no

en el período de la Unidad Popular⁶ -, así como en su creciente visibilidad en Internet junto a variedad de fuentes primarias y secundarias y, en términos generales, en el interés que parece despertar el cine de las décadas de 1960 y 1970 entre críticos e investigadores, expresado en la aparición de publicaciones editoriales y de prensa, así como en el rescate de cintas del período⁷.

Así es cómo este documento se va resignificando. Y así empieza a decantar un problema que se enmarca en ámbitos asociados en su mayoría a la historia cultural: entre otros, los asociados al análisis del discurso ideológico; a lo que Chartier llama las “formas impersonales del pensamiento” -o, volviendo a Bloch, a la “psicología colectiva”, para no entrar al espinudo ámbito de las mentalidades-; la construcción de identidades; la recepción comunicativa; el análisis del cine como vestigio documental registro antropológico; y a la cultura política, entendida esta en los términos en que lo hace Cristina Moyano:

la forma en que un movimiento entiende la actuación política y simbólica de sus miembros, dentro de la construcción de un orden social determinado, la significación que realizan de su actuación, las luchas por la búsqueda de las hegemonías del recuerdo y del presente, la direccionalidad que le entregan a la acción y las lecturas que hacen de ella, las redes sociales que articulan sus

⁴ Soto, Héctor: “Algunos fantasmas”, en *Primer Plano*, N° 1, Valparaíso, Verano 1972.

⁵ Cf. Mensaje n° 208, Santiago, Mayo 1972, pág. 291.

⁶ Entre otros, Rolle, C. (coord.): 1973, *La Vida Cotidiana en un Año Crucial*, Planeta, Stgo., 2003; Bowen, M.: “Construyendo nuevas patrias. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular”; Lema, N.: “Pensamientos sobre un nuevo cine. Los cineastas de izquierda en el contexto revolucionario de la Unidad Popular” (los dos últimos figuran en VV.AA.: Seminario Simon Collier 2006, Instituto de Historia PUC, Stgo., 2006).

⁷ En cuanto a lo primero, puede pensarse, entre otros, en *Explotados y Benditos: Mito y Desmitificación del Cine Chileno de los 60*, Uqbar, Stgo., 2007; Corro., P. et alii: *Teorías del Cine Documental en Chile (1957-1973)*, Instituto de Estética, PUC, 2007; Mouesca, J.: *El Documental Chileno*, Lom, Stgo., 2005. En cuanto al rescate de material deteriorado o extraviado, lo más relevante son los casos de Caliche Sangriento y Valparaíso, mi Amor (ambas de 1969).

relaciones, en suma, la construcción de una identidad partidaria forjada en la vida cotidiana misma ⁸ .

Para que la comprensión de los fenómenos aquí envueltos pueda articularse apropiadamente, se precisa responder –o al menos esbozar respuestas- a una serie de preguntas esenciales:

¿Cómo se vincula el Manifiesto con el discurso y la cultura política -o bien, con los discursos y las culturas políticas- del período? ¿Cómo expresa la convergencia de concepciones reunidas como una amalgama plena de contradicciones y ambigüedades, lo que a su vez puede dar pie a un “choque de culturas”? ¿Qué dice acerca de las definiciones y autodefiniciones identitarias de sus responsables? ¿Qué podría inferirse al considerar manifiestos de otra naturaleza publicados en Chile, o bien manifiestos fílmicos de otras latitudes y/o épocas? ¿De qué forma lo planteado por el documento -así como sus efectos prácticos- remite a la relación entre la práctica cinematográfica y el rol del Estado? ¿Cómo opera el valor diferencial del individuo, particularmente en el caso del responsable principal del Manifiesto y posterior presidente de Chile Films? ¿Qué tipo de vínculo se genera entre el documento y el ejercicio cinematográfico: cómo se complementan el texto escrito y los textos audiovisuales? ¿De qué manera el texto hace converger historia y mito? ¿Es esta convergencia visible en cintas del período?

Acotando el ámbito de su alcance y procurando acoger estas y varias otras interrogantes, el **problema** puede expresarse en una doble pregunta: **¿Qué incidencia tuvo, en el ámbito del poder político y de la práctica fílmica del período de la Unidad Popular el Manifiesto de los Cineastas y de qué naturaleza es el acto de autoafirmación identitaria que este expresa?**

La apuesta hipotética de este trabajo es que el Manifiesto opera como texto fundacional del *cine de la UP* (entendido este último en el sentido cronológico -el cine que se desarrolló entre fines de 1970 y el 11 de septiembre de 1973- y en el de parcela de la producción fílmica del período señalado realizada por adherentes al proyecto socialista). Que este documento tuvo, amén de su condición de crisol de un colectivo fílmico -proveyendo señas de identidad suficientemente significativas como para hacer de sí mismos elementos reconocibles y distintivos en la escena pública-, el de herramienta política asociada al nombramiento de Miguel Littin a la cabeza de la empresa estatal de cine, así como a la tarea concomitante de aportar al Nuevo Cine chileno a partir de los planteamientos en el Manifiesto, programáticos o no.

En cuanto al desarrollo metodológico del presente trabajo, se hizo necesario recurrir a aproximaciones como las siguientes:

- * Un “estudio de caso”, para determinar las condiciones en que se gesta el documento.
- * Análisis de texto.
- * Estudio de usos y prácticas característicos de los grupos socioculturales vinculados al Manifiesto.

⁸ *La Seducción del Poder y la Juventud. Una Aproximación desde la Historia a la Cultura Política MAPU 1969-1973. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, mención Historia de Chile, Universidad de Santiago de Chile, Stgo., 2005, p. 48. La autora operacionaliza el término a través de: 1. Formas de construir discursos políticos. 2. Autoimagen y heteroimagen. 3. Prácticas políticas, formas de organización y formas de lucha. 4. Condiciones y redes sociales de sus militantes. 5. Lazos de solidaridad inter pares. 6. Formas de construir discursivamente las experiencias pasadas de vida.*

* Examen de filmes del periodo, entre otras razones por su capacidad para incorporar, en la línea de las investigaciones de Ferro, una serie de elementos que escapan de la intencionalidad de los autores.

* Recolección de testimonios orales y escritos.

* Revisión de material de prensa del período, tanto de publicaciones especializadas como de periódicos y revistas misceláneas.

* Revisión bibliográfica

* Revisión de archivos particulares

De las fuentes disponibles para la investigación, las que se presentaron más complejas al tiempo que decisivas fueron los testimonios, en particular los orales. Junto con dar valiosos indicadores respecto del estado de cierta memoria histórica -y no siendo esta la fuente principal del presente trabajo- lo que declaran los involucrados directos y demás entrevistados suplió la ausencia de fuentes escritas, escasas o no encontradas, respecto de ítemes como la fecha de elaboración del propio Manifiesto. Igualmente, iluminó la lectura de bibliografía y material de prensa, al tiempo que demandó una delicada crítica de fuentes, dada la disparidad en cuestiones básicas que se registró entre los diversos testimonios. En este punto, rescato los consejos recibidos del profesor Alessandro Portelli en cuanto a los alcances, limitaciones y aportes de la memoria oral. Y lo hago recurriendo a una entrevista que le efectué:

Tal vez una fecha no sea lo más importante. La pregunta más importante es por qué: por qué la gente se equivoca, por qué hay tantas diferencias entre lo que dice una fuente y lo que dice otra. Me parece que lo más importante es la

memoria como trabajo .

No podría, por otro lado, referirme al trabajo con las fuentes sin dejar testimonio de lo invaluable que fue para esta investigación el acceso al archivo del fallecido periodista y crítico Hans Ehrmann. Coleccionista casi obsesivo de material escrito y visual (recortes de prensa, documentos mimeografiados, entrevistas publicadas e inéditas, fotos, diapositivas, cartas, etc.) acerca del cine -aunque también de otros ámbitos-, mis indagaciones en su abundante legado, dado lo tardía de mi llegada a él, están aún lejos de ser exhaustivas. Igualmente, es preciso consignar que la tarea que hasta aquí se llevó a cabo deja pendientes elementos significativos -por de pronto, el complejo desarrollo del cine documental universitario o la filmografía de Aldo Francia- que este autor seguirá investigando para sumar sus hallazgos a los que presenta este trabajo.

⁹ Septiembre de 2007. Esta conversación con el autor dio pie a una entrevista (“La batalla de la memoria está en curso”), publicada en *La Tercera-Cultura*, 13/10/2007.

CAPITULO UNO: Gestación del Manifiesto

El lunes 7 de diciembre de 1970, la columna diaria “No sólo de pan...”, que *El Siglo* tenía bajo la responsabilidad de Virginia Vidal –quien acostumbraba alternar las propias opiniones con despliegue informativo y valoraciones críticas–, publicó una seguidilla de informaciones del ámbito cultural. La mayor parte de estas tenían menos de 50 palabras y el registro era misceláneo: una conferencia, al día siguiente, sobre Azuela, Icaza, Ciro Alegría y Arguedas en la sala Barros Arana de la Biblioteca Nacional; “tres nuevos carteles de poesía para pegar en las murallas que sacó [la editora] Portal, con versos de Edilberto Domarchi, Venancio Lisboa y, en la misma serie, un “verdadero ‘golpe poético’: ‘Al borde de la ciudad’, del famoso poeta húngaro Jozsef Attila”; otra conferencia, el miércoles, de Gastón von dem Busche: “Infancia en la poesía de Gabriela Mistral”; y una tercera, “de especial interés”, sobre el citado Attila: “Jozsef Attila y la poesía húngara contemporánea”, donde se analizará al autor capaz de entregar “una canción en que

la palabra chirría en la boca del poeta, pero él, ingeniero de las maravillas de nuestro mundo, penetra en el futuro consciente y construye dentro de sí –como después vosotros afuera- la armonía¹⁰”.

Pero la nota que encabeza la columna es bastante más extensa que el resto. Tras breve introducción (“Después de analizar la situación que ha vivido nuestra patria los cineastas chilenos, a proposición de Miguel Littin, declaran:”), enumera los 13 puntos del MANIFIESTO POLITICO DE LOS CINEASTAS CHILENOS:

1. Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. 2. Que el cine es un arte. 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación. 5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha. 6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada. 7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico. 8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican

¹⁰ *El Siglo*, 7/12/1971.

una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos. 9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita "mediadores que lo defiendan y lo interpreten". 10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria. 11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos. 12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia. 13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

Quince días más tarde, la revista *Punto Final*, en su última edición de 1970, publicaba un "Correo-Extra" en la última columna de su sección de cartas. Con el título LOS CINEASTAS Y EL GOBIERNO POPULAR, la publicación reproducía íntegramente la introducción a los 13 puntos que había dado a conocer *El Siglo*, donde el texto introductorio no se había incluido:

"Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo. Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política. Basta ya de dejarnos arrebatados por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación. Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista. Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase. No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora. La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino. A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro. A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista. Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos. Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya. Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

Acto seguido, inicia la reproducción de los 13 puntos del documento, pero -acaso por razones de espacio, connaturales a la edición de contenidos en un medio periodístico,

explicación que también podría valer para la omisión del texto introductorio en *El Siglo*- sólo llega hasta el punto 6, donde se advierte que, aunque se favorecen “tantas formas de hacer cine como sean necesarias en el transcurrir de la lucha”, aquellas que se alejan de las masas carecen de utilidad para los propósitos revolucionarios aquí planteados. Luego remata con VENCEREMOS y una firma: CINEASTAS CHILENOS.

Por razones que esta investigación no ha conseguido establecer, aparte de no aparecer íntegro en ninguno de los dos casos, el documento nunca es designado como el “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, nombre con el cual se aludiría a él en lo sucesivo. Asimismo, pese a hacerse público cuando ya había transcurrido más de un mes desde la toma de posesión de Salvador Allende, tampoco esto ha resultado concluyente para señalar el período inmediatamente anterior a su publicación en la prensa (desde el 3 de noviembre, cuando asume el nuevo Presidente, hasta los primeros días de diciembre) como aquel en que fue redactado.

Restringiéndonos exclusivamente a la fecha de la redacción del documento, hay razones para conjeturar en distintas direcciones, dada la escasez de documentación disponible y la disparidad de versiones a la hora de recabar oralmente memorias del período. Así, se dibuja en primera instancia un rango va de fines de 1969 -tras el impacto que para estudiantes, técnicos y cineastas supuso el Festival de Cine de Viña del Mar- a fechas imprecisas de 1971. Siendo esto último imposible (las señaladas publicaciones ya habían aparecido), también resulta aconsejable estrechar la búsqueda: no más atrás de marzo de 1970, poco después de formulado el llamado desde los partidos de izquierda a constituir los Comités de Unidad Popular (CUP), aun si esta investigación no ha podido tampoco determinar la fecha de creación del CUP de cineastas.

Para sostener que la elaboración del Manifiesto se dio entre marzo y el 4 de septiembre, en el contexto de la campaña electoral -y hay entrevistados que sostienen que sobre esto hay documentación probatoria, a la cual no he accedido hasta el minuto de concluir la redacción de esta tesis-, no sólo resulta favorable el eventual ánimo de un grupo vinculado al celuloide de apoyar la opción de izquierda a través de un documento que los valida como ente artístico autónomo e informa que su principal rol -“antes que cineastas”- es contribuir a la construcción del socialismo. También se nos presentan un par de artículos de prensa, ambos de 1972.

En *Primer Plano*, Héctor Soto escribe a principios de año sobre los “fantasmas” de un “enunciado político-electoral”, un “documento redactado antes de las elecciones”¹¹. En la revista *Mensaje*, en tanto, el crítico Mariano Silva -quien, como Soto, ya identifica al Manifiesto por su nombre definitivo- elabora un “Informe sobre el nuevo cine chileno” en el que lo describe como un “documento político-cultural elaborado durante la campaña presidencial de 1970 y dado a la publicidad a fines de ese mismo año”¹².

En este escenario, ¿qué hizo que uno o más miembros de una actividad cultural altamente identificados con esta -aparte de ser simpatizantes o militantes de izquierda en su enorme mayoría- no lo dieran a conocer públicamente durante meses y a que finalmente lo hicieran, no inmediatamente después del inicio del gobierno de la Unidad Popular, sino

¹¹ Cf. “Algunos Fantasmas”, en *Primer Plano*, n°1, Valparaíso, Verano 1972, pág. 46.

¹² Cf. *Mensaje* n° 208, Santiago, Mayo 1972, pág. 289.

varias semanas más tarde? “Quizá antes no era noticia”, aventura hoy uno de los firmantes¹³

. Y la posibilidad es cierta. Pero, en ese caso, ¿qué lo habría convertido en noticia?

En este punto cobra fuerza -si es que ya no la tenía- la “razón instrumental”. Sobre las causas por las cuales el Manifiesto (al que llamaré así en adelante) sólo fue dado a la publicidad en diciembre, y en función de la información recabada en esta investigación, sólo queda insistir en las conjeturas. En preguntarse si acaso, una vez que comienzan a definirse y nombrarse los cargos de la nueva administración, la presidencia de una entidad dependiente de la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo) no habría sido vista, desde el ámbito de los redactores y firmantes del documento, como un espacio con los medios y la infraestructura -fuese o no la necesaria y suficiente- para echar a andar un “cine nuevo”, complementario de lo que ya entonces se etiquetaba como el Nuevo Cine chileno. Si tal hubiese sido el caso, es razonable pensar que la difusión del Manifiesto podría haber servido como una muestra -ya en el período de campaña- de la existencia, si no de una plataforma programática, al menos de la voluntad política de actuar con miras a ciertos objetivos, cuestión que parece explicada retrospectivamente por Littin en junio de 1971, cuando describe el período en que asume la presidencia de Chile Films: “Y entonces nos pusimos a trabajar de acuerdo al manifiesto que habíamos hecho para hacerlo cumplir en

¹⁴ todos sus puntos”. Dar a conocer, meses más tarde, un texto que no había trascendido el círculo de quienes lo conocieron en un primer minuto, asoma así como razonable.

El argumento, sin embargo, no permite descartar una segunda posibilidad: que el texto haya sido redactado entre las elecciones del 4 de septiembre y la confirmación de Allende por el Congreso (24 de octubre), período pleno de tensiones, en el que fue asesinado el general René Schneider y en el que desde todo el abanico de la izquierda se llamaba a defender el triunfo en las urnas. Por de pronto, es lo que hoy recuerda Littin, quien para el día del triunfo hizo lo propio a través de las pantallas del Canal 9, de la U. de Chile, donde trabajaba. Pero también se condicen con un momento propicio para manifiestos y declarativas, según indica el primer párrafo del documento Política Cultural, publicado en diciembre por la revista *Cormorán* y redactado por el “Taller de Escritores de la Unidad Popular”:

En la perspectiva abierta por el triunfo de la Unidad Popular, diversos grupos de intelectuales y artistas han dado a conocer al Presidente Allende y a la opinión pública sus aspiraciones programáticas en lo que respecta a la política cultural¹⁵
que correspondería asumir .

Era el momento de verter “aspiraciones programáticas”. Además de este taller de escritores -que, al alero de la U. Católica, detallaba las suyas en la misma revista-, hacía lo propio el Comando Coordinador de Artistas y Escritores de la Unidad Popular. Esta coordinadora, “que actualmente reúne a todos los sectores de la creación”, daba a conocer una carta abierta al Presidente recién electo, con su “respaldo” y “decisión inquebrantable de defensa del triunfo frente a cualquier maniobra reaccionaria por desbaratarlo, y su abnegada

¹³ Entrevista con el autor, julio de 2007.

¹⁴ Revista Marcha, Montevideo.

¹⁵ Cf. *Cormorán* n° 8, diciembre, 1970, pág. 7.

colaboración en la construcción de un Chile futuro a través del Gobierno Popular que Ud. encabezará¹⁶ ”.

Pero queda aún una tercera posibilidad en cuanto a la data del Manifiesto: entre los días previos al ingreso de Allende a La Moneda y, naturalmente, la publicación en *El Siglo*, el 7 de diciembre. Es período de asignación de cargos y el de Chile Films no se definió sino hasta -por lo menos- el 20 de diciembre¹⁷ . Según esta tercera versión, para los días de la toma de posesión, se desarrolló la primera de tres reuniones en torno al CUP de cineastas en Amunátegui 73, sede del Cine Experimental de la Universidad de Chile. En ellas Littin habría planteado a una Asamblea -que fue aumentando su número con el pasar de las reuniones (“nunca había habido tanta gente [en las reuniones del CUP] como cuando se selló el manifiesto”, afirma uno de los cineastas que apoya esta versión)- la necesidad, en la primera ocasión, de elaborar un manifiesto. Para la segunda reunión lo habría presentado y en la tercera oportunidad habría sido aprobado.

Preguntar qué tan determinante es la precisión de fechas para una investigación histórica puede sugerir desde falta elemental de rigor hasta arrogancia o cinismo de visos posmodernos. Pero, para el sentido de un trabajo que se propone indagar en la naturaleza de los elementos culturales (ideas dominantes, cultura política, modos del discurso, hábitos, usos, prácticas, etc.) en un período, espacio geográfico y actividad acotados, la anterior falta de certeza no invalida los racionamientos derivados de las conjeturas que esta autoriza. Dicho eso, la aspiración a las certidumbres cronológicas ayuda entre otras cosas a establecer la naturaleza del vínculo entre el Manifiesto y la suerte de Chile Films (y, por esta vía, la historia del cine chileno durante la UP). Es decir, a determinar no sólo cuánto le debe a su tiempo y qué nos dice de él, sino que también aquilatar la relevancia del Manifiesto y establecer lo que de él derivó. Sólo así, parafraseando el título de esta tesis, pienso que se proporcionarán los elementos constitutivos de la “construcción de una cultura revolucionaria”. Lo que, por cierto, da pie a nuevos problemas.

El que varios de los entrevistados para esta investigación, firmantes o no del Manifiesto, recuerden que este no fue tomado con gran seriedad en su minuto, que fue un episodio más en un tráfago de episodios, necesariamente debe complementarse -y eventualmente cotejarse- con lo que nos entregan los documentos con apreciaciones de la época. En el citado “Informe sobre el Nuevo Cine Chileno” (un “ensayo de diagnóstico sobre una industria fracasada y sobre un movimiento de renovación con peligro de anquilosarse”, de mayo de 1972), Mariano Silva identifica tres “momentos estelares”, o “instantes cumbres” en la historia del celuloide local: la creación de Chile Films, la formación del Consejo de Fomento de la Industria del Cine (aun si este, creado en el gobierno de Frei Montalva, “nada positivo hizo por lo nacional”) y el Manifiesto, que “propugna una cinematografía de ruptura de los esquemas tradicionales, para la construcción del socialismo en Chile”¹⁸ . Pasado al menos un año y medio de su redacción, el documento podía ya ser visto como algo bastante más significativo que una herramienta instrumental: en este caso, como condición para una transformación que, también según el autor del ensayo, aún está en deuda.

El propio Littin, por su parte, consideraba en entrevista con *Primer Plano* que “el Manifiesto sólo viene a ser un documento interno para aquellos que se definen como revolucionarios. Por lo tanto, es válido sólo para ellos”. Por su parte, Héctor Soto tenía, en el

¹⁶ Archivo Hans Ehrmann, carpeta “Unidad Popular”. Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento.

¹⁷ Littin asumiría en Chile Films entre Navidad y Año Nuevo.

¹⁸ Mensaje, p. 291.

número inaugural de la misma revista, una opinión más matizada que la de Silva, al tiempo que llamativa por la sugerencia de una especie de *revival*:

No es por el puro efecto del azar que de la noche a la mañana, el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular adquirió una relevancia enorme. Después del triunfo de Allende, y durante un período más o menos prolongado, el Manifiesto fue el único documento que podía ilustrar al profano acerca de los nuevos rumbos que el Gobierno impondría al cine nacional. En la actualidad, desde luego, pocos son los que recuerdan algunos de sus enunciados. En primer lugar, porque se han hecho nuevas formulaciones y, también, porque nadie, razonablemente, puede pretender que un simple enunciado político electoral fuera a adquirir -por obra de una victoria más o menos inesperada- la fuerza de un programa de acción oficial¹⁹

A vuelta de estas consideraciones, el Manifiesto parece haberse investido de grados variables de significación según el momento y los observadores. Sin embargo, puede afirmarse que es un caso inhabitual de documento del ámbito cultural -en una época en que estos proliferaban, como se ha sugerido aquí y se detallará más adelante- que llegó a percibirse como relevante y representativo, con independencia de las “nuevas formulaciones” que habría tenido, cuya naturaleza esta investigación no ha conseguido establecer, más allá de lo que pueda conjeturarse respecto de las actividades en los talleres creados por Chile Films en 1971. Dicho eso, también es necesario establecer el modo en que la valoración del documento supone una legitimación de un colectivo de técnicos, realizadores y aprendices del oficio fílmico y, por esta vía, de una o más identidades que se construyen en torno a ver, estudiar, realizar o aficionarse al cine, actividades y prácticas que de hecho se combinaban, desarrollo que requiere una exploración.

Cinefilia, amor por el cine

Para 1970, la configuración de una identidad -así como la construcción de una cultura- en torno al hecho cinematográfico (desde la condición de espectador, analista o realizador) era una cuestión de la mayor complejidad, pero también observable a simple vista.

Si bien mundialmente las tasas de asistencia -sin que Chile fuera una excepción al respecto- habían bajado sensiblemente en la última década y el *star system* se encontraba en crisis, el cine seguía siendo percibido y vivido como fenómeno convocador en más de un sentido. Por de pronto, como extensión del espectáculo de feria que sorprende y emboba, y como el lugar de los íconos, las aventuras y los mitos (incluida aquí la idea de fórmula, que supone, tal como en el mito, la repetición potencialmente infinita de un esquema de relato).

Cuestión de contexto. ¿Qué posibilita que una asamblea compuesta posiblemente por 40 ó 50 miembros haya llegado a sancionar un documento como el Manifiesto? Razones políticas, sin duda, y también culturales, asociadas al manifiesto como expresión identitaria en un ámbito más complejo (el de proclama de vanguardia y/o el de libelo de autodefinition gremial). Y, cronológicamente, cabe partir con un antecedente que tarda unos años en conectarse plenamente con los demás: la cinefilia local.

¹⁹ “Algunos fantasmas”, *ibid.*

Con rangos variables de vocación artística e intelectual, jóvenes santiaguinos y porteños fundaron y cultivaron el cineclubismo en Chile desde los años 50, parcialmente como respuesta a un fenómeno ya maduro en Francia, donde para entonces estaba extendido un fenómeno que Antoine de Baecque -historiador y ex director de los *Cahiers du Cinéma*- describe así:

(En los cine-clubes) se ven películas, muchas películas, también se habla de ellas; se presenta a los realizadores, en persona o a través de las primeras filmografías serias que atraviesan las revistas y las numerosas fichas publicadas por las instituciones cinéfilas que intentan combatir una sed insaciable de

20

conocimiento .

Los cine-clubes, argumenta De Baecque, fueron puntas de lanza de una “cultura del cine”, especie de religión “extremadamente activa cuyas redes (cine-clubes, Cinemateca, festivales, organizaciones militantes) contribuyen a la rápida generación de nuevos fieles”. Sus miembros se “intoxicaron” con el cine que les había sido vedado durante la II Guerra Mundial, particularmente el de los artesanos de Hollywood, que pasaron a ser *auteurs*, autores dignos del mayor encomio (Anthony Mann, William Wyler, Alfred Hitchcock). Asimismo, con el crítico André Bazin a la cabeza, descubrían en el neorrealismo italiano - más allá de su impronta política evidente- una aproximación elíptica e inédita a la realidad.

Algunos de estos cineclubistas (como Eric Rohmer, François Truffaut y Jean-Luc Godard) se convertirían en destacados críticos -en publicaciones como La Revue du Cinéma y los citados Cahiers, que nacen en 1951- y más tarde en directores clave de la Nueva Ola francesa.

¿Cómo definir esta naciente cultura cinéfila?, se pregunta el autor. Y se responde:

Esquemmatizando, por cierto, podemos decir que toma de la Universidad sus criterios de aprendizaje (la erudición) y de juicio (la escritura y el gusto clásico), del militantismo político su compromiso (el fervor y la dedicación), para

21

transferirlos a otro universo de referencia (el amor por el cine) .

En el caso chileno, más modesto que el francés, el desarrollo cinéfilo ayuda a entender el largo camino que antecedió la elaboración del manifiesto. Una historia que arranca en 1952, en la Universidad de Chile, cuando estudiantes de distintas facultades forman el primer cine-club del país. Instalado en el número 85 de la calle San Isidro, partió con tres cámaras y un equipo de compaginación. Y a sus objetivos iniciales no les falta ambición: “1º. La investigación de los medios audiovisuales en busca de un lenguaje propio de trabajo; 2º.

22

La formación de profesionales; 3º. La producción de películas para uso universitario ”.

Liderada por Sergio Bravo y Pedro Chaskel, que llegarían a ser figuras esenciales del género documental, la iniciativa es la semilla del Centro de Cine Experimental de la U. de Chile, que nace en 1957 y que acogería más tarde al CUP de cineastas.

No existiendo por entonces una publicación equivalente a los Cahiers franceses o a la Sight & Sound británica, el Cine Club crea su propia revista y organiza proyecciones semanales de películas europeas, principalmente, pero también de documentales de

²⁰ Cf. *Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une Revue. Ed. Cahiers du Cinéma, París, 1991, p. 21*

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² Cf. Mouesca, J.: *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Ediciones del Litoral, Madrid, 1988, p. 16*

autores como John Grierson y Norman McLaren. "Estábamos en plena época del star system", comenta Bravo, "y ver El Muelle de las Brumas²³ era un modo de escapar a la revista Ecran, donde María Romero llenaba páginas con los chismes sobre las 'estrellas' norteamericanas²⁴". El rol de la entidad, seminal en el fuerte desarrollo de la no ficción filmica tras mutar en el Cine Experimental, se complementó en cuanto a la realización documental con el del Instituto Fílmico de la UC y, tanto en este punto como respecto de la cultura cineclubista, con su homólogo de la V Región, cuya actividad terminó adquiriendo impensadas resonancias continentales.

El médico y cinéfilo Aldo Francia fundó en agosto de 1962 el Cine Club de Viña del Mar, semilla de la Escuela de Cine de la Universidad Chile, sede Valparaíso. Raúl Ruiz describe de la siguiente manera el aporte de esta entidad:

(En el Cine Club de Santiago) se hablaba mucho de la Nueva Ola, se discutían los travellings, qué se yo, era gente muy culta, pero casi ninguno de ellos hizo después cine. El de Viña, en cambio, era algo más que un Cine-Club. Lo primero que hicieron fue organizar un festival; primero dos o tres festivales de cine aficionado y luego un Festival de Cine propiamente, un Festival de Cine independiente, el primero que se hacía en América Latina. (...) Y así, con algo tan elemental, cambiaron prácticamente la historia del cine latinoamericano²⁵

El V Festival de Cine de Viña del Mar tuvo entre otras virtudes la de reunir por primera vez, en marzo de 1967, a los cineastas de siete países del continente. Y, entre ellos, los chilenos se daban cita masiva, tanto aspirantes a cineastas como realizadores con mayor o menor oficio (entren ellos el mencionado Aldo Francia junto a Miguel Littin, Helvio Soto, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, José Román, Luis Cornejo, Alvaro Ramírez, Héctor Ríos y Douglas Hübner). Simultáneamente, entraban en impensado contacto con cineastas como los brasileños del grupo Farkas, documentalistas que llegaron con sus cámaras de sonido directo -requisito técnico que supuso una pequeña revolución, al facilitar las condiciones de rodaje- y filmaron una película en el propio festival.

Los chilenos, gracias a esta instancia de internacionalización, habían enfrentado el primer gran episodio de autoafirmación identitaria a nivel de naciente gremio. Eran un cuerpo de gente que si no se conocía se ubicaba, que pudo reunirse entre sí y con sus pares de siete países, al tiempo que tuvo la oportunidad de exhibir cortos y medimétrajes como *Yo Tenía un Camarada* (de Soto, con actuación de Littin), *Andacollo* (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic), *Por la Tierra Ajena* (Littin), *Electroshow* (Guzmán) y *Faro Evangelista* (Rafael Sánchez).²⁶

Adicionalmente, en un certamen que optó por no tener invitados de EE.UU. ni de Europa, pudieron ver filmes de nueve naciones que, atendidas las características del circuito local²⁷, no tenían chance de conocerse sino en una muestra de esta naturaleza.

²³ Película de de Marcel Carné, considerada una de las cumbres del "realismo poético" francés, combatido precisamente por la generación de la Nouvelle Vague.

²⁴ Cf. Mouesca, *Ibid.*, p. 17).

²⁵ ***Entrevista con Luis Bocaz, Araucaria de Chile N° 11, Madrid, 1980, p. 108.***

²⁶ El programa de la versión 1967 no contempló la exhibición de largometrajes.

²⁷ El circuito de exhibición se analiza en el capítulo 3.

Un año antes de la decisiva *Hora de los Hornos* con Fernando Solanas, el español radicado en Argentina Octavio Getino llevaba a Viña del Mar el documental *Trasmallo* (1965), mientras Eliseo Subiela, que codirigiría junto a Getino Argentina, Mayo de 1969: Los Caminos de la Liberación, mostraba *Sobre Todas Estas Estrellas*. El boliviano Jorge Sanjinés, que había vuelto a su país tras estudiar en la Universidad de Chile, presentó su primer trabajo, *Revolución* (1961-63). Y faltaba la *vedette* del certamen: *Manuela*, de Humberto Solás. Esta historia de una campesina cuyos padres murieron a manos de la fuerza de Batista, se hizo acreedora del galardón máximo del jurado, convenció a la crítica y permitió mostrar una cinematografía que aspiraba a liderar los esfuerzos latinoamericanos, tras apenas ocho años de producida la Revolución.

El festival, que sólo tendría una nueva versión en 1969 -para volver en 1990-, ganó en nombradía durante el interregno que separó la quinta edición de la sexta. En su calidad oficial de Primer Festival del Cine Nuevo Latinoamericano (y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos), oportunamente se había adjudicado un carácter fundacional²⁸

, sostenido en su amplia oferta de filmes -ajena a la distribución comercial y a los requerimientos industriales de *entertainment*-, y en una instancia de teoría y debate que refuerza el papel del cine como expresión identitaria, al tiempo que le confiere, al menos para los cánones regionales, un estatus analogable al de la literatura o las bellas artes.

Para cuando llegó la edición de 1969, la patria del cine y la causa revolucionaria podían -y debían- cohabitar en un solo gesto. La figura del cineasta comprometido, provisto de “una

²⁹ cámara en la mano y una idea en la cabeza”, como pedía Glauber Rocha, se convierte en ícono y aspira a ser la norma, por lo cual el reciente comentario en la prensa del director y productor Guillermo Cahn, en cuanto a que para la época que Patricio Guzmán preparaba Manuel Rodríguez “yo veía la cámara como un fusil, como un arma de combate”, exige ser considerado más allá de las suspicacias que pueda despertar su carácter retrospectivo. Por de pronto, existe material gráfico de época que refrenda la condición de “arma de combate” de la cámara de cine, que por su constitución física y su modo de uso, se prestaba especialmente para efectuar la analogía.

Así, el afiche del Festival de Viña del Mar de 1969 -presentado como 2º Festival de Cine Latinoamericano- muestra a un camarógrafo con el ojo en la mira de una cámara ligera, “apuntando” casi al espectador, con la mano izquierda tomando firmemente la empuñadura y el lente como un ojo oscuro, no muy distinto de la salida de bala de un armamento pesado. Para entonces, la Revolución Cubana ya tenía una década y su cine -aunque menos prolífico y llamativo mundialmente que el Cinema Novo brasileño- aparecía como un ejemplo continental. Ya en el certamen viñamarino del 67, donde le cupo una participación clave a Alfredo Guevara, presidente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (Icaic), las tres representantes de la isla (la premiada *Manuela*, además

²⁸ Pese a que en el ámbito local domina la visión de los festivales de Viña de 1967 y 1969 como gatilladores del Nuevo Cine Latinoamericano, esta no siempre es aceptada de igual modo. Por un lado la edición mexicana de 1972 de la Historia del Cine Mundial de Georges Sadoul -como lo recuerda Ascano Cavallo- valida a los festivales de 1967 y 1969 como “instancias de cristalización” del NCL, mientras el cubano Alfredo Guevara, fundador del Icaic -en un mensaje de convocatoria en octubre de 2007 al XXIX Festival de Cine de La Habana, disponible en sergiotrabucco.blogspot.com-, afirma que el nuevo certamen rinde homenaje a Viña '67, “el Festival fundacional del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano e inspirador de cuanto hacemos y de este Festival”. En sentido opuestos, un trabajo reciente tan significativo sobre el cine de la región como Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina, de Paulo Antonio Paranaguá (FCE, Madrid, 2003) no menciona siquiera el certamen.

²⁹ Ver capítulo II

de dos cintas del documentalista Santiago Alvarez), habían sido rescatadas en elogiosos términos por el crítico acreditado para la revista peruana *Hablemos de Cine*:

Las tres películas revelan el excelente nivel técnico logrado en pocos años por la cinematografía cubana. Además testimonian, de inmejorable manera, el período de afirmación revolucionaria que la primera república socialista de América atraviesa. En las tres se puede hablar de un cine político, porque responde a las directivas de una cinematografía dirigida, y –derivado de lo anterior- su objetivo es impactar emocionalmente a favor de una proposición política. Estructuradas de acuerdo con un trazado dialéctico, los films cubanos, sin embargo, no son siempre películas de propaganda. (...) El cine cubano refleja, con gran fuerza, el espíritu de lucha, de afirmación revolucionaria y de independencia que ha impulsado la vida de la isla en los últimos años. Es un cine que grita la rebeldía de un pueblo que se siente triunfador y lo dice en voz alta ³⁰

Abierto ahora a los largometrajes –y a un número significativo de estudiantes de diversos orígenes–, el certamen arrancó en octubre de 1969 con un total de 110 cintas inscritas, más del doble que el '67. La parrilla contemplaba *La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*, filme/proclama dirigido por los ya citados Solanas y Getino que, valiéndose de diversos recursos estilísticos al uso –y entrecruzando frases sobre Frantz Fanon e imágenes de Ho Chi Minh–, devino fenómeno epocal. ³¹

Si bien esta cinta *agit-prop*, emblema del peronismo de izquierda, dejaría una impronta palpable, para los propósitos de comprender lo ocurrido a nivel local, aún más relevante fue el hecho de que la selección oficial incluyese tres cintas que, sin tener mucho en común, acabarían convertidas en la trilogía esencial del cine chileno: *Tres Tristes Tigres, El Chacal de Nahueltoro y Valparaíso, mi Amor*. Se hablaba ya de un Nuevo Cine Latinoamericano ³² y poco faltaba para que lo mismo ocurriera localmente.

Lo nuevo

Dejando momentáneamente de lado las implicancias políticas, ideológicas y generacionales asociadas al adjetivo –que se discutirán en los capítulos siguientes–, así como la caducidad inherente al mismo, la condición de *nuevo* que se adjudicó al cine de la región –y, luego, al generado en Chile–, se vincula a la necesidad de establecer un quiebre respecto de lo realizado hasta el minuto. También a una sintonía con otras latitudes que el crítico y realizador francés JL Comolli define así:

³⁰ Artículo de Isaac León Frías y Federico de Cárdenas. *Hablemos de Cine*, N° 34, marzo-abril 1967. Citado en Francia, A.: *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Cesoc Eds. Chile América, Santiago, 1990, p. 126.

³¹ Según recuerda Aldo Francia (Ibid., p.169), hubo una “posición extrema” en la delegación argentina, cuya pauta la dio un estudiante de cine que, al explicar su interés por asistir al festival, señaló: “Vine a ver cómo hacíamos la revolución”. Para el médico y cineasta, “gran parte” de la delegación transandina “enfocaba el cine como instrumento político y de agitación. Hasta hubo quien insinuó que la gramática cinematográfica era una forma de colonización extranjera y que había que descartarla”.

³² Cabe consignar que el primero en usar la expresión fue el documentalista argentino Fernando Birri.

En su propia imprecisión, la expresión “nuevo cine” designa un fenómeno propio de los años 1960-65, difícil de evaluar globalmente. Se trata de la irrupción de filmes de horizontes geográficos muy diferentes y que sólo tienen en común la

juventud de los autores .

Diversas variables comparecen en este punto, partiendo por lo nuevo como seña de identidad y emblema que abre puertas en un ambiente festivalero particularmente receptivo. Lo nuevo en las temáticas, lo nuevo en el modo de abordarlas, lo nuevo en la ruptura con las tradiciones narrativas (cuando no la resurrección del cine de montaje que brilló en los 20). Así lo atestigua el éxito de *La Hora de los Hornos* en las muestras de Pesaro y Londres, o del conjunto del cine cubano en diversas latitudes. Otras variables nos recuerdan que al menos 1955 -*Río, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos- es la fecha que se ha

tomado como punto de partida para hablar de Nuevo Cine Latinoamericano³⁴. En el caso chileno, se sanciona convencionalmente la aparición de trilogía recién mencionada como el punto de partida del Nuevo Cine Chileno, etiqueta que permite determinar con claridad un momento histórico, un tríptico provisto de elementos "realistas" contemporáneos, así como el "puntapié inicial" de un movimiento en ciernes truncado por el golpe de 1973. Dicho eso, el carácter necesariamente simplicador de la señalada etiqueta ha sido denunciado en el último tiempo³⁵.

Lo relevante, sin embargo, de cara al Manifiesto y su proceso de gestación, apunta a elementos más bien "funcionales", como la infraestructura y logística adecuadas para hacer y exhibir cine en Chile, y al desarrollo de un colectivo con ciertos rasgos de homogeneidad. O al menos la posibilidad de agruparse en torno a objetivos comunes, lo que en el caso chileno exhibía un antecedente (adicionalmente, las variables, como se verá, pueden actuar combinadas).

Durante la primera mitad de los años 60 se concretaron en Chile apenas 5 largometrajes, uno por año, situación que no difería significativamente de lo ocurrido en el decenio anterior. Chile Films, empresa creada en 1942 al alero de la CORFO, había intentado consolidarse como ente industrial del Estado encargado de satisfacer una parte significativa de la demanda interna de largometrajes. Pero ya a fines de la década de 1940 había enfrentado la quiebra.

En 1955, el cineasta Patricio Kaulen co-funda y asume la presidencia de la Agrupación de Directores y Productores Cinematográficos (Diprocine), entidad que agrupa al gremio del celuloide –que jamás había tenido una plataforma común- y cuya primera principal misión apunta a la dictación de una ley de protección de la producción chilena. Una ley que, a semejanza de lo que había ocurrido en Francia tras la II Guerra, fijara porcentajes de participación, estableciera ventajas tributarias y contemplara créditos de fomento.

Lo anterior vino a conseguirse en 1967, pero de un modo bastante limitado, aparte de *sui generis*. Una ley patrocinada por el Gobierno de Frei Montalva, que contemplaba un renacimiento de la estatal cinematográfica, se empantanaba en el Congreso, frente a lo cual el realizador y dirigente de Diprocine Hernán Correa inició una campaña personal para persuadir a diputados y senadores de aprobar tan sólo dos artículos de la ley de Reajuste que, por un lado, devolvían en un mes al productor el total de sus impuestos -más de la

³³ Cf. www.universalis.fr/corpus-encyclopedie/130/t301504/encyclopedie/nouveau_cinema.htm

³⁴ Paulo Antonio Paranagua, op. cit., p. 170.

³⁵ Cf. Cavallo, A.: *Explotados y Benditos*, op. cit., pp.26-38.

mitad del valor de la entrada-, y por otro eximía de gravamen a bienes y servicios asociados a la labor cinematográfica. De relevancia resultará, en este punto, la rebaja para las cintas vírgenes, importadas normalmente de EE.UU.³⁶

Pese a sus implicancias más bien modestas, sería este el único incentivo estatal a la creación filmica en aquellos años y su puesta en marcha coincidirá con un aumento en la producción local.

En 1957, cinco años después del nacimiento de su Cine Club, la Universidad de Chile crea el Centro de Cine Experimental, nombrándose como director del mismo al recién egresado de Arquitectura Sergio Bravo. Junto a su relevante labor de difusión, la entidad se convertirá en un polo de creación, tal como lo fue el Instituto Fílmico de la Universidad Católica (que iniciados los años 70 se fundiría en la Escuela de Artes de la Comunicación, EAC) siendo el documental su caballo de batalla. Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest afirman, a este respecto, que a través del cine ambas universidades establecieron relaciones más comprometidas con la sociedad: “relaciones de información, educación y servicio en general”³⁷.

Políticamente, sin embargo, la balanza se decompensa y las “líneas de fuerza” convergen cada vez con más fuerza en Amunátegui 73, sede del Cine Experimental. Allí se forjó, además, un caso palpable de liderazgo personal.

El liderazgo de Littin

Yo nací en Palmilla, en la comuna de Palmilla, provincia de Colchagua, en agosto de 1942. Mis abuelos paternos son árabes; son palestinos. Mi abuelo materno es griego, pero se casó con una joven chilena de apellido Argomedo, que es mi abuela materna. Mi infancia transcurrió casi toda en esa aldea, que es una pequeña aldea camino hacia el mar, el mar de Pichilemu o de Bucalemu³⁸.

La abuela, prosigue el relato de Miguel Littin Cucumides, prestaba el huerto de la casa a los circos que pasaban por el pueblo para que hicieran sus funciones (“Yo estaba siempre en primera fila con mi abuela”). Y dado que Palmilla era “lugar de paso hacia los pueblos de la costa”, pasaba igualmente por allí gente que proyectaba cine cada 15 días, también en el huerto de la abuela y también con su nieto como asistente a cada función. “Formábamos una especie de mundo aparte”, recuerda el realizador respecto de un familia en territorio de terratenientes, “riñón de la oligarquía”: una “tribu compuesta de familias de árabes y griegos” (...), de la que surgió una generación de chilenos en que “casi todos eran socialistas, por la conmoción que se produjo en Chile y en esa región en 1932, con la República Socialista”.

Interno en un colegio católico de Santa Cruz, terminó el liceo en San Fernando, tras lo cual entró a estudiar teatro en la Universidad de Chile, previo a lo cual ya dirigía obras con el grupo de teatro de los trabajadores de Mademsa. Autor -y director- de obras que

³⁶ La historia de la “Ley Kaulen” (así llamada pese a que Correa fue su impulsor) es referida, entre otros, por J. Mouesca (op. cit., p. 34) y A. Cavallo (Ibid., pp. 19-23).

³⁷ Cf. Teorías del cine documental chileno, op. cit., p. 11.

³⁸ Cf., Parra, I.: “Conversación con Miguel Littin”, en *Araucaria de Chile*, N° 21, Madrid, 1983, p. 77.

encontraron cierto reconocimiento, como *El Hombre de la Estrella* y *La Mariposa debajo del Zapato*, terminados los estudios “fui a la televisión, que se empezaba a formar en la Universidad [de Chile] por esos mismos tiempos³⁹. Comencé a trabajar como guionista y pasé luego a dirigir algunos programas. Pude hacer algunos teleteatros, en los que combinaba teatro propiamente tal con pequeños rodajes filmados en exteriores”⁴⁰. Tras el nombramiento, en 1963, de Helvio Soto en la dirección del canal, “entré a unos cursos de dirección, di enseguida un examen y quedé como uno de los directores” de la estación; responsable, por ejemplo, de una unidad de técnicos y actores que debía sacar periódicamente al aire una obra teatral.

El interés por el espectáculo cinematográfico, junto al oficio teatral y televisivo, se fundieron en la activa participación de Littin durante la campaña presidencial de Salvador Allende de 1964, ocasión en que dirigiría los espectáculos de masas presentados en distintos lugares del país por el Frente de Acción Popular (FRAP)⁴¹. Con 21 años hasta poco antes de las elecciones, asesoró además a Allende en un programa político de TV en el que este participó junto a otros candidatos presidenciales. Allí nació una proximidad entre ambos que se consolidaría con los años.

Paralelamente, Littin inicia vínculos con el departamento audiovisual de la universidad, donde descubre el acervo documental desarrollado entre otros por Sergio Bravo, Pedro Chaskel y Fernando Ballet, pasando a ser asistente de los dos últimos, quienes a su vez colaboraron con él en la realización de su primer cortometraje, *Por la Tierra Ajena* (1965), inspirado en una canción de Patricio Manns. Incursiona, igualmente, en la actuación y la asistencia de dirección de la mano de Soto, su jefe en Canal 9. Lo hace en *Yo Tenía un Camarada* y luego en *Mundo Mágico*, medimetro incluido en *ABC del Amor*, filme trinacional de 1967. Criticando su propia participación, Littin señaló que no volvería a la actuación. Para entonces, por lo demás, ya trabajaba en la historia que contaría en *El Chacal de Nahueltoro*, que tenía mejores posibilidades de convertirse en programa de TV u obra teatral que en llegar a ser su primer largometraje. Un caso policial que había causado conmoción pública a principios de la década⁴², llevó a que se fusionaran las inquietudes sociales de un naciente director/guionista con el interés por la pesquisa en terreno, connatural al cine de no ficción:

Comencé a investigar, a leer los periódicos de la época del asesinato, a hablar con la gente, con los jueces y los funcionarios de la cárcel; vi otros condenados a muerte, tenían las mismas características, campesinos analfabetos. Con Pedro Chaskel fuimos al lugar de los hechos a entrevistar a gente que había conocido a Valenzuela. Conocí también a su madre, con la que hablé⁴³.

³⁹ Las transmisiones con carácter permanente de Canal 9 tuvieron lugar el 4 de noviembre de 1960. Cf. Hurtado, M. de la L.: *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Documentas/Ceneca, Stgo. 1989, p. 81.

⁴⁰ “Conversación...”, op. cit., p. 83.

⁴¹ Según cuenta Littin, “se mostraban espectáculos de gran contenido político, en los que se fusionaban el teatro con el poema, el folklore con lo clásico, el mitin con el carnaval. Se establecía una temática nueva y las cosas había que hacerlas de un día para otro. Participaban también grandes masas de trabajadores. Como se daban una sola vez, tenían una pujanza que sólo he visto en el cine. Recuerdo las matanzas que representábamos”. *El Siglo*, 11/8/1971.

⁴² Ver capítulo 2

⁴³ “Conversación”, p. 84.

La cinta, de una estética regida por la cámara en mano y la inmediatez del montaje, fue producida finalmente por el Cine Experimental de la U. de Chile y la Cinematográfica Tercer Mundo, creada por Littin. Y su elogiado paso por el Festival de Cine de Viña del Mar, como parte de la “trinidad” señalada más arriba, fue el preludio de uno de los mayores éxitos de boletería de una película chilena hasta ese minuto⁴⁴.

La cinta, que en los créditos iniciales señala su propósito de abordar “la infancia, andar, regeneración y muerte” del protagonista, convocó a nombres que ya descollaban o que llegarían a ser significativos en la actuación fílmica (como dos que estuvieron en Tres Tristes Tigres: Luis Alarcón, quien figura también en la producción ejecutiva junto a Luis Cornejo, y Nelson Villagra, que encarna a Torres Valenzuela), la realización (Samuel Carvajal, Claudio Sapiaín, además de Chaskel y Bellet) e incluso la música (Sergio Ortega) y el diseño gráfico (Vicente y Antonio Larrea).

Estrenado comercialmente a principios de 1970, el impacto del Chacal de Nahueltoro excedió con mucho el estrecho ámbito de los estudiantes, técnicos y realizadores de cine, espacio donde, por otro lado, Littin confirmaba su liderazgo y dotes políticas.

Sin militancia conocida, Littin se vinculó a un amplio espectro de la izquierda política y cultural, no obstante su creciente nombradía y peso específico llevaba a que los distintos grupos políticos intentaran “ficharlo” para sus respectivos colores. A su mencionada cercanía con Allende, se agregan fuertes lazos con otros socialistas, entre ellos Fernando Bellet, a quien ha llamado su “maestro”. También cultivó amistad con Pablo Neruda, entusiasta del Chacal de Nahueltoro y militante PC de larga data, y con Luciano Cruz, dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR. En el ámbito de los cineastas ponía en juego su independencia partidaria, aunque existe coincidencia entre los entrevistados de este gremio respecto del ascendiente de Littin en el grupo de militantes del MIR e independientes pro-MIR, lo que derivó en una colaboración no exenta de “conflictos permanentes”, al decir de un mirista firmante del Manifiesto⁴⁵. Sin perjuicio de lo anterior, fue un habitual del CUP de cineastas

-espacio dominado por el PC- y, cuando llegó la designación en el Chile Films, ocupó en la práctica un cupo del PS. Un tema nada menor de cara a reunir voluntades para sancionar un documento que convoca a los cineastas, ante todo en su calidad de “hombres comprometidos”.

Hacia la elaboración

En el Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular, presentado en diciembre de 1969, se establecía que

Para estimular y orientar la movilización del pueblo de Chile hacia la conquista del poder, constituiremos por todas partes los Comités de la Unidad Popular,

⁴⁴ Según cifras aportadas por La Quinta Rueda (Nº 8, julio de 1973), contabiliza 214.952 espectadores. Según Littin, en entrevista con Uno Más Uno (Nº 11, año 2, Buenos Aires, Junio 1971, p. 13), hubo “unos 350.000 espectadores en el circuito oficial y cerca de un millón cuando se dio en concentraciones y actos públicos”. En los datos de La Quinta Rueda, adicionalmente, la cinta es superada por Ayúdeme Usted Compadre, de Germán Becker (1968), con 375.281 espectadores.

⁴⁵ Entrevista con el autor, julio 2007.

articulados en cada fábrica, fundo, población, oficina o escuela por los militantes de los movimientos y de los partidos de izquierda e integrados por esa multitud de chilenos que se definen por cambios fundamentales. Los Comités de Unidad Popular no sólo serán organismos electorales. Serán intérpretes y combatientes de las reivindicaciones inmediatas de las masas y, sobre todo, se prepararán

para ejercer el Poder Popular ⁴⁶ .

El CUP, que no consiguió trascender la elección presidencial como base de la orgánica de la Unidad Popular, es, según rezaba en un instructivo de campaña, “el organismo de base con que cuenta el pueblo para la conquista del poder”. Un “instrumento político para impulsar las luchas sociales, por la solución de los problemas concretos de las masas y representa el embrión de la forma cómo el pueblo ejercerá efectivamente el poder en una nueva organización social”.

A través de la actividad de los Comités de la Unidad Popular, “se libraré la lucha por ganar la conciencia del pueblo para hacer triunfar a su abanderado presidencial, Salvador Allende, y para aplicar el Programa de los partidos y movimientos que formarán parte del Gobierno Popular” ⁴⁷.

Divididos genéricamente entre los “de base” (organizados en las poblaciones) y los “de industria”, los comités debían, llegado el momento, “constituir una real garantía para la defensa del Gobierno Popular, contra las pretensiones de la reacción y el imperialismo”, efectuando charlas, propiciando y realizando actividades de propaganda destinadas a la captación de adherentes de cara a las elecciones de septiembre.

Las condiciones de creación de un comité no imponían que sus integrantes -ni siquiera la mayoría de ellos- fuesen militantes de los partidos que en ese minuto conformaban la Unidad Popular (PC, PS, PR, PSD, Mapu, API). Podía serlo cualquiera que se sintiese “interpretado” por la alianza de izquierda -y por su candidato- y que estuviese dispuesto “a luchar activamente por la conquista del Gobierno Popular”. En el caso del CUP de cineastas, como ya se señaló, este se conformó mayoritariamente, desde un principio por militantes y simpatizantes del Partido Comunista, entre ellos Douglas Hübner (*Herminda de La Victoria*, 1969), Alvaro Ramírez, Claudio Sapiáin (ambos de *Por Vietnam*, 1969) y Leonardo Céspedes. Otro “polo” era el de los cineastas militantes del MIR y/o integrantes del Frente de Trabajadores Revolucionarios, FTR (entre otros Carlos Flores, Sergio Trabucco, Guillermo Cahn y Pedro Chaskel, este último un “cercano”), quienes, de cara a la redacción del Manifiesto, pasaron a tener mayor presencia en el “espacio PC” que suponía el CUP de cineastas.

La versión que habla de tres reuniones que culminaron en la sanción del Manifiesto por una asamblea, crea un eje para seguir los pasos de gestación del documento. En la primera de estas, Littin habría planteado la necesidad de contar con un texto de esta naturaleza, pero, no lográndose mayores avances en la reunión, él mismo queda encargado de elaborarlo y someterlo al parecer general. En este punto, y a partir de las distintas versiones recogidas, la continuidad temporal se hace particularmente elástica. La segunda reunión pudo haber tenido lugar una semana más tarde, pero podría haber sido bastante menos, en función de lo que el propio Littin deja ver: “Como nadie se ponía de acuerdo,

⁴⁶ Cf. <http://www.abacq.net/imaginaria/frame5.htm>

⁴⁷ Cf. Chile hacia el Socialismo. Universidad de Chile, Chillán, 1970, p.87.

pues las tendencias era muchas, tomé la decisión de escribir el manifiesto y mostrárselo a la asamblea”. Y agrega que la redacción le tomó “una noche”⁴⁸.

En la segunda reunión, el texto se presenta y es “negociado punto por punto, políticamente, por los sectores y luego llevado a la asamblea. No es que se haya redactado el texto y [haya sido] aplaudido”, según indica un firmante ligado al MIR, que defiende en todo caso la elaboración del Manifiesto durante la campaña⁴⁹. Lo anterior hace admisible que “otras manos” contribuyeran a la redacción. Así, mientras Hübner afirma hoy que “el estilo, el tono y otras correcciones son mías, pero más del 90% es de Miguel”, en su libro sobre Sergio Castilla -por entonces vinculado al PS- Verónica Cortínez plantea que el Manifiesto fue escrito por Littin y Castilla “en un mantel de papel de un café del centro”⁵⁰.

El texto definitivo se habría aprobado, así las cosas, en una tercera reunión. No ha encontrado esta investigación registro de quienes lo suscribieron, aunque según Jacqueline Mouesca “fue firmado por la mayoría de los cineastas chilenos” (entre ellos gente que no estuvo en las reuniones, como Raúl Ruiz), además de entidades como el Cine Experimental y la EAC de la U. Católica.

Manifiestos, declarativas y otros

El manifiesto como formato que hace pública la declaración de doctrinas o propósitos, florece en el período examinado, pero en lo que dice relación con el cine, tiene un largo camino recorrido que parte con el Manifiesto de las Siete Artes. Escrito en 1911 y publicado tres años después por el crítico italiano Ricciotto Canudo -quien inspiró lo de “séptimo arte”, aunque no acuñó la expresión-, en él se afirma que “este arte de síntesis total (...), este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones”⁵¹.

En 1954, consolidados ya los cine clubs parisinos y la cinefilia militante (refugiada en la “patria del cine”), François Truffaut escribe con 21 años *Una Cierta Tendencia del Cine Francés*, donde salda cuentas con el “realismo poético” de sus compatriotas. Otro tanto haría en 1958 Lindsay Anderson, a nombre de los *angry young men* ingleses -quien cuestiona un cine “burgués de la cabeza a los pies”⁵² - y el Manifiesto de Oberhausen, de 1962, que explicita la intención de refundar el cine alemán: “El Viejo Cine está muerto. Creemos en el Nuevo”⁵³.

⁴⁸ Entrevista con el autor, enero de 2007.

⁴⁹ Entrevista con el autor, julio de 2007.

⁵⁰ Cf. *Cine a la Chilena: Las Peripecias de Sergio Castilla*. Ril, Santiago, 2001, p. 32.

⁵¹ Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero: *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 15

⁵² *Ibid.*, p. 255.

⁵³ *Ibid.*, p. 298.

En el sentido que se le emplea para definir a las vanguardias intelectuales del siglo XX, el Cinema Novo puede considerarse el primer movimiento cinematográfico latinoamericano. Movimiento de renovación inspirado en la Nouvelle Vague francesa, representó la utopía de una generación de cinéfilos de izquierda con formación universitaria, desafiantes ante las pautas prevalentes de producción industrial y apoyados por una prensa ansiosa por dar una imagen más directa, cruda y desmitificada del país. Fue, igualmente, un cine barato hecho “com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, según rezó una consigna que cobraría inusitada fuerza en Brasil y en los demás países de la región. Si bien el novel movimiento tuvo su centro en Río de Janeiro, quien lo lideró fue un bahiano, Glauber Rocha. El realizador de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964) afirma que “El objetivo del Cinema Novo es que todo el cine brasileño sea nuevo”.

La mirada de Rocha encontró una versión derechamente ideológica y militante en Argentina, alimentada por el optimismo revolucionario y por la necesidad de diferenciación respecto de una industria cultural considerada invasiva y neocolonizadora, que crecía en los medios artísticos e intelectuales. Un documento considerado pionero en esta línea es el Manifiesto de Santa Fe, firmado por Fernando Birri, a su vez emblema del documental latinoamericano por su filme *Tire Dié* (1958). El realizador argentino, tras la presentación de esta cinta, lanzó el primero de varios manifiestos, en los que llamaba a comprometerse con “documentar el desarrollo”. En el de Santa Fe plantea que

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la Izquierda; organizaciones oficiales internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla. Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso

54

positivo; función del documental.

Pocos años más tarde nace el Grupo Cine Liberación, creado por Fernando Solanas y Octavio Getino y cuyo hito es *La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación* (1968). Un filme-documento de más de 4 horas sobre la historia del peronismo y la represión subsecuente, que se acompañó originalmente de la “Primera declaración del Grupo Cine Liberación” que, entre otros puntos, plantea:

El pueblo de un país recolonizado como el nuestro, no es dueño de la tierra que pisa ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante, al contrario, la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esa rebelión, testimoniándola y profundizándola. (...) Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente, no es ni con la cultura universal, ni con el arte ni con el hombre en abstracto; es ante todo con la liberación de nuestra patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano. (...) Un cine que surge y sirva (sic) a las luchas antiimperialistas no está destinado

⁵⁴ Cf. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/texPtos/Birri.htm>

a espectadores de cine, sino, ante todo a los formidables actores de esta gran revolución continental. No pretende más que ser útil en el combate contra el opresor. Será, por lo tanto, como la verdad nacional, subversivo. Llegará a núcleos de activistas y combatientes, y sólo a través de ellos y desde ellos podrá trascender sobre capas mayores. Su estética deviene de las necesidades de este combate y también de las inagotables posibilidades que este combate le brinda.

55

Las condiciones en las cuales surge el Manifiesto de los Cineastas de la UP difieren de las de otros países de la región. Mientras en Argentina, Brasil y Uruguay los realizadores -en su mayoría identificados con la izquierda- se atrincheran contra el orden que se les impone desde el poder político, en el caso del libelo chileno se trata de respaldar a un movimiento que llega al poder a través de las urnas. En este escenario, aunque obviamente sólo en ciertos aspectos, cabría asociar este texto a lo que venía haciéndose en Cuba, donde el documento más reciente en torno al celuloide era Por un Cine Imperfecto, de Julio García Espinosa, que si bien carece de la urgencia del caso chileno, plantea algunas inquietudes semejantes, expresadas en otros términos. Por ejemplo, allí donde el manifiesto redactado por Littin propone al pueblo como creador -y al director como instrumento-, García afirma que "en el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso deselitario. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores.

Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores ⁵⁶ ."

El Manifiesto en escena

Los "documentos con aspiraciones programáticas" en el ámbito cultural, como los describe el señalado "Taller de Escritores de la Unidad Popular", no habrían sido pocos en los días posteriores a la elección de Allende y no necesariamente con el formato de manifiesto.

Por de pronto, el texto "Política Cultural" del señalado taller ⁵⁷, surge de un colectivo de autores que coinciden al alero de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la UC, que acogía durante un semestre a distintos grupos de autores. El documento que el señalado taller elabora, probablemente la plataforma cultural más elaborada y concreta del período, reivindica el rol de los intelectuales y creadores en el proceso de construcción del

⁵⁵ En Solanas, Fernando y Getino, Octavio: *Cine, Cultura y Descolonización. Siglo XXI Argentina Editores, Buenos Aires, 1973.*

⁵⁶ Documento de 1969. Citado en www.cubarte.cult.cu/global/loader.php?cat=actualidad&cont=showitem.php&id=71&seccion=&tabla=entrevista_2002&tipo=

⁵⁷ "Política Cultural: Por la creación de una cultura nacional y popular", reproducida por revista Cormorán N° 8, diciembre de 1970, pp. 7-9. Los firmantes son: Alfonso Calderón, Poli Delano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristián Huneeus, Hernán Lavín, Enrique Lihn, Hernán Loyola, Gernán Marin, Waldo Rojas, Antonio Skármeta, Federico Schopf y Hernán Valdés. En entrevista con el autor (julio de 2007), Marín afirma que si bien se trataba de un grupo de simpatizantes y militantes de izquierda, "no representábamos institucionalmente a la Unidad Popular", lo que fue "muy cuestionado, incluso por gente que no participó ahí - por ejemplo el PC que estuvo en contra-, porque la verdad es que ellos no fueron llamados a esto ni nadie nos autorizó a que nos pusieramos 'Taller de escritores de la Unidad Popular'".

socialismo, desarrolla varios puntos vinculados a la posibilidad de crear una nueva cultura (denuncia de la “penetración cultural” que atenta “contra el interés nacional”, llamado a la “liberación de nuestras posibilidades como pueblo”, definición del rol del “intelectual y el artista verdaderos” como “el de vanguardia, el de crítico, el de celador”) y se acompaña de una propuesta de creación del “Instituto del Libro y Publicaciones”, delineando en extenso su labor. Adicionalmente, toma distancia de la tónica encendida y rupturista que domina en manifiestos como los descritos en este capítulo, para asumir un tono más receptivo respecto de la tradición cultural:

Nuestro punto de vista es que, aun en el estado precario en que se ha desarrollado la vida cultural chilena, los genuinos valores han sido formal e institucionalmente reconocidos, al menos en el ámbito prevaleciente dentro del actual sistema. En este sentido, no habría que confundir la política cultural del nuevo Gobierno con la voluntad de reparar tales o cuales injusticias, reales o imaginarias, en lo concerniente a la obra ya cumplida ⁵⁸ .

Terminada ya la efervescencia asociada a la elección y toma de posesión de Allende, surgían nuevos textos, como el “Manifiesto para una política cultural de masas dentro del Gobierno de la Unidad Popular”, elaborado por pobladores de La Granja y estudiantes de la U. de Chile, con la coordinación del artista Aníbal Ortizpozo. Elaborado a base de sendas columnas de “SI” y “NO” (p. ej., “SI a los museos que visitan al pueblo”, “NO a los escritores desclasados y vendepatrias”), fue exhibido a la entrada del Museo de Arte Contemporáneo

⁵⁹ y recibió una severa crítica de Virginia Vidal en su columna de *El Siglo* . Meses más tarde, en diciembre, el llamado Movimiento de Cineastas Chilenos Revolucionarios hace público un documento dirigido “a los trabajadores del cine y estudiantes”, en el que se congratula del “triunfo obtenido por las fuerzas populares en la elección del Sindicato de Técnicos Cinematográficos de Chile”, al tiempo que llama a “crear las condiciones de surgimiento de un cine que sea un arma en la conciencia del pueblo chileno” ⁶⁰ .

Más allá del carácter poco solemne que los firmantes consultados atribuyen al Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, este permite en los hechos establecer un vínculo entre la elaboración discursiva y la práctica fílmica que conviene tener cuenta y que, por esta vía, justifica volver a él. Y no sólo lo señalo por el presente trabajo. En agosto de este año, en el contexto de la XI versión del Festival Internacional de Cine de Valparaíso, se desarrolló una mesa redonda en el que cuatro panelistas (Orlando Lübbert, Jorge Ruffinelli, Manfred Engelbert y Verónica Cortínez) discutieron en torno a la elaboración y el impacto del Manifiesto. Como para pensar en que queda bastante por decir a este respecto.

Al cierre de este capítulo, queda pendiente una profundización en el vínculo entre vanguardia política y vanguardia artística. Ambas requieren de “adelantados” que operen como guías, pero las diferencias son básicas. Mientras la primera puede constituirse como un espacio de élite que da la espalda a las masas, la segunda precisa de lo contrario. La elaboración del Manifiesto, así como varios filmes del período (ficciones, documentales y docu-ficciones), darán cuenta de un intento de fusionar las dos vanguardias.

⁵⁸ *Ibid*, p. 7.

⁵⁹ Cf. “Un manifiesto para una política cultural de masas debe tener claridad de conceptos políticos”, en No sólo de pan..., *El Siglo*, 11/8/1971.

⁶⁰ Archivo Hans Ehrmann, carpeta “Unidad Popular”. Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento.

CAPITULO DOS: “Cineastas chilenos...”: Lo nacional y otras categorías identitarias

En enero de 1971, recién asumido como presidente de Chile Films, Miguel Littin inicia el rodaje de un documental para la TV europea, producido por la estatal cinematográfica.

⁶¹ *Compañero Presidente* se propone un registro de las conversaciones sostenidas entre un Salvador Allende que lleva apenas unas semanas en La Moneda, y el licenciado en filosofía Régis Debray, quien acaba de ser excarcelado en Bolivia, donde en 1967 había sido condenado a muerte -y más tarde a 30 años de prisión- por su participación en el movimiento guerrillero liderado por Ernesto ‘Che’ Guevara ⁶².

Ferviente partidario de la lucha guerrillera como medio para la conquista del poder en los países latinoamericanos, Debray -quien se refiere a sí mismo en la entrevista como un “provocador profesional”- encarna en esta conversación a una izquierda revolucionaria que apuesta por transformaciones urgentes, e incluso se permite recordar a su contraparte cuáles son los fundamentos del marxismo. Este último, en tanto, frente a un interrogador que le reprocha que “aquí sigue intacta la democracia burguesa”, señala:

Dijimos que si era difícil ganar la elección y no imposible, la etapa entre la victoria y la toma del gobierno iba a ser muy difícil, y más difícil todavía era construir, porque nosotros estábamos haciendo un camino nuevo, un camino de Chile para Chile, de los chilenos para nuestro país. Y hemos dicho que aprovecharemos aquellos aspectos de la Constitución actual para abrir paso a la nueva Constitución, la Constitución del pueblo. ¿Por qué? Porque en Chile podemos hacerlo. ⁶³

Dos meses antes de formular estas declaraciones, en su primer discurso político tras asumir el Gobierno, Allende declaraba a un público entusiasta que “Chile, en su singularidad, cuenta con las instituciones sociales y políticas necesarias para materializar la transición del atraso y de la dependencia al desarrollo y a la autonomía, por la vía socialista” ⁶⁴.

⁶¹ En la línea de lo establecido en el Manifiesto de los Cineastas de la UP, los créditos iniciales del documental rezan: “Realizado por los trabajadores de Chile Films”, sin mención de su director, quien sólo aparece en los créditos finales.

⁶² Aparte del documental de Littin, de circulación limitada, las conversaciones fueron publicadas in extenso por Debray (Ed. castellana: Conversación con Allende. Siglo XXI, Ciudad de México, 1975. 7ª ed.).

⁶³ ***Extractos de estas conversaciones están publicados en internet: <http://www.magicasruinas.com.ar/revaquello034.htm>. Esta versión recoge lo publicado, en abril de 1971, por la revista argentina Siete Días Ilustrados. Las cursivas son nuestras.***

⁶⁴ Cf. En Farías, V.: La Izquierda Chilena (1969-1973): Documentos para el Estudio de su Línea Estratégica. Centro de Estudios Públicos, 2000, p. 477.

La “vía chilena al socialismo” supuso, por una parte, una actualización de la figura de la “excepcionalidad chilena”, una tesis recurrente, al decir de Alfredo Jocelyn-Holt, “sostenida con creciente intensidad desde el siglo XIX” y que se encuentra “en la literatura de viajeros, en la retórica conmemorativa pródiga en elogios, en los ensayos más lúcidos de nuestros historiadores, en el pensamiento nacionalista de viejo cuño o en sus versiones estratégico-comunicativas más recientes, como también en análisis contemporáneos científico-políticos en que suele compararse favorablemente a Chile con el resto de la región”⁶⁵. Cabe agregar, sin perjuicio de lo anterior, que en este caso la excepcionalidad no se restringe al horizonte continental: el primer marxista que llega al poder por la vía electoral es presentado -dentro y fuera del país- como un caso único en el mundo. Lo refrenda Allende en su primer discurso del 21 de mayo ante el Congreso, donde señala que el gobierno de la Unidad Popular está “modelando la primera sociedad socialista edificada según un modelo democrático, pluralista y libertario”⁶⁶.

Por otra parte, estas aproximaciones a “lo singular chileno” apuntan a la cuestión de la identidad nacional y el nacionalismo, que se expresa con mayores o menores énfasis en el Manifiesto de los Cineastas de la UP.

La identidad -determinar quién se es, a qué entidad o entidades se pertenece, a qué categorías se adhiere- ha asomado como una cuestión de primera importancia en la historiografía de las últimas décadas. Tanto para la comprensión del proceder de individuos y grupos, como por su conexión con otro concepto clave, el de cultura. Tenemos una identidad, señala Ross Poole, “porque nos *identificamos* con figuras o representaciones que usamos. El concepto de identidad implica que hay un vínculo constitutivo entre las formas de *subjetividad* -p.ej., los modos en que nos concebimos a nosotros mismos- y las formas de *objetividad* social, los patrones de la vida social dentro de la cual existimos”⁶⁷.

En cuanto a las categorías a las que se adhiere, un lugar central es el ocupado por la nación, constructo más bien reciente en la escala histórica, que ha adquirido sin embargo el carácter de “religión laica”, al tiempo que se ha transformado en un campo de batalla conceptual. Entre otras cosas, por el hecho de que la damos por sentada, porque existe para nosotros “desde siempre” y porque se impregna de un *ethos* histórico. Benedict Anderson lo plantea así:

La idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío, es un ejemplo preciso de la idea de nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia⁶⁸.

En el período del Manifiesto, la batalla por lo nacional está en pleno curso. ¿Quiénes encarnan mejor a Chile? ¿Quiénes son genuinamente patriotas? ¿Los que enarbolan el

⁶⁵ Cf. ¿Un Proyecto Nacional Exitoso?: La Supuesta Excepcionalidad Chilena, ponencia presentada en el seminario “La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico”. Valencia, marzo de 2003. Disponible en la red: <http://bv.gva.es/documentos/Holt.doc>.

⁶⁶ Cf. <http://www.marxists.org/espanol/allende/21-5-71.htm>.

⁶⁷ Cf. Nation and Identity. Routledge, Londres, 1999, p. 45. Las cursivas son del original.

⁶⁸ Cf. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 48.*

discurso nacionalista que floreció en las primeras décadas del siglo ⁶⁹ ? ¿La derecha de raigambre agraria, que acusa a la izquierda -y en particular al PC- de servir a ideologías extranjeras? ¿O es la izquierda -sea “revolucionaria” o “reformista”-, que ve en las clases populares una reserva de chilenidad y en la oligarquía al enemigo antichileno? ¿O la que en 1964, en el programa presidencial del FRAP, propuso realizar “una amplia ‘campaña de chilenidad’ destinada a realzar en todos los niveles los valores espirituales y nacionales” ⁷⁰

? Por de pronto, el Manifiesto llama a quienes lo suscriben a construir “una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA” ⁷¹.

Con lo anterior, no sólo se da un cariz singularizador y excluyente a la experiencia de lo nacional. También se establece una “identificación por diferenciación” -recurso característico, por demás, de las construcciones individuales de la identidad-, que junto con demandar un desarrollo de la idea de “lo revolucionario” (que veremos más adelante), se vincula a la propuesta de identificación por oposición presente en el discurso antiimperialista que llama a luchar contra la neocolonización y la dependencia económica, en aras de una

“segunda independencia” ⁷². “Somos los herederos de los padres de la patria y juntos haremos la segunda independencia: la independencia económica de Chile”, señalaba Allende, recordando lo planteado durante la campaña, al dirigirse a sus adherentes la madrugada del 5 de septiembre ⁷³.

Esta lógica explica en buena parte la alusión en el Manifiesto a “los héroes de la Patria”: a “la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista”, a Recabarren, Carrera, O’Higgins, Manuel Rodríguez y Bilbao (además del “minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte”), considerados “los cimientos fundamentales de donde emergemos”. De ahí también el llamado a “reconquistar lo propio”: “Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación”.

“La idea de nacionalismo e imperialismo atravesó y permeó todo el pensamiento de la izquierda y toda la cultura que se fue construyendo -o que los intelectuales fueron construyendo- a este propósito”, plantea Gabriel Salazar. “Ahora, si se enfatiza la idea de nación, en el fondo se está enfatizando la idea de patria, y si se enfatiza la idea de patria, se está enfatizando en los héroes que construyeron la patria” ⁷⁴.

⁶⁹ Cf. Subercaseaux, B.: Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile. Nacionalismo y Cultura. Ed. Universitaria, Santiago, 2007.

⁷⁰ Cf. “Lineamientos básicos de la acción en los primeros meses de gobierno” en Programa de Gobierno, 1963, en El Gobierno del Presidente Salvador Allende, 1970-1973. Gonzalo Martner, LAR, Stgo., 1988

⁷¹ Las mayúsculas son del original

⁷² Esta idea, que operó como consigna durante los años del gobierno de la UP -expresándose, por ejemplo, en la gráfica callejera- tenía ya una larga data. Ya en 1889, José Martí señalaba que “ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia”. Paradojal y trágicamente, serían sectores de la derecha los que celebraron una “segunda independencia nacional” tras el golpe encabezado por Pinochet.

⁷³ Cf. http://www.lainsignia.org/2003/septiembre/ibe_044.htm.

⁷⁴ Entrevista con el autor, febrero de 2007. Sobre el tema de las figuras heroicas, ver Capítulo IV.

“Avanzar con los héroes”

De ahí la idea -y la necesidad- de “avanzar con los héroes”, que en una entrevista de 1972 Patricio Guzmán cristaliza, al hablar de la película que preparaba sobre Manuel Rodríguez. Esta última fue el proyecto más costoso e importante impulsado por Chile Films: suponía movilizar un equipo técnico y artístico de dimensiones inexistentes en ese minuto. Y si bien tan solo el número de documentales realizados en el período sugiere un oficio técnico a la altura del desafío -en cantidad y capacidad-, el despliegue escenográfico (fondos, vestuario, utilería) llevaba los costos a niveles que a lo largo del año se fueron haciendo imposibles de asumir para una gestión de Chile Films -a cargo desde diciembre de 1971 del economista Leonardo Navarro- que buscaba cuadrar números en una empresa estatal, en plena “batalla de la producción”.

Con Alejandro Cohen en el protagónico, el proyecto sobre el guerrillero libertario había reemplazado uno que del mismo Guzmán. Originalmente, la cinta que este dirigiría para Chile Films -y que ganó un concurso de Chile Films para este efecto⁷⁵ - fue Gente de la Tierra, proyecto escrito por Guzmán, basado en la figura de Lautaro⁷⁶. “A mí no me apasionaba mucho el asunto”, señalaba Guzmán en la misma entrevista, quien hoy afirma que fueron las nuevas autoridades de Chile Films las que impusieron una historia de Isidora Aguirre sobre el fusilado de Til til, que sólo habría sido adaptada. Y agregaba que:

Pensamos en el asunto histórico, en el aparato complicado de la producción, en los trajes, en los caballos (...) Pero se presentó la oportunidad de hacerlo y formamos un equipo y analizamos la mejor manera de sacarle vigencia al tema. Rehicimos el guión original de Isidora Aguirre y, consecuentes con la premisa de que la acción es lo que importa, nos pusimos a trabajar. Conseguimos escribir un libreto enteramente nuevo, con bastantes posibilidades, bastante ágil, muy en la onda de Aventuras de Juan Quin Quin. Pero sobre todo conseguimos descubrir una serie de motivaciones fundamentales. Hoy día estamos avanzando sin el apoyo de nuestros héroes, sin el apoyo global de todas nuestras imágenes históricas, ya que tanto los próceres como la totalidad de nuestro acontecer histórico ha sido terreno particular o propiedad de la derecha⁷⁷.

La cancelación del proyecto -del que se alcanzaron a filmar algunos planos-, coincide con la “salida a la calle” de Guzmán y su equipo a crear imágenes históricas del presente en *La Respuesta de Octubre*, inicio de la travesía de *La Batalla de Chile*.

Otro héroe con el cual avanzar, y mencionado también en el Manifiesto, era José Manuel Balmaceda, segundo lugar en el señalado concurso de guiones. Proyecto a cargo de Fernando Balmaceda (militante PC y descendiente del mandatario), lo único que se conoció públicamente de la pre-producción -antes de ser cancelado- fue una fotografía de Nemesio Antúnez personificando al protagonista. Y hubo uno que no se mencionaba ni parecía evidente: Arturo Prat, evocado en el documental *El Primer Año* (1971), de Guzmán,

⁷⁵ Ver capítulo 3.

⁷⁶ Según recuerda haber leído el cineasta Douglas Hübner, el guión enfatiza “el momento en que el araucano descubre que el español no es inmortal, que caballo y cabalgadura no son la misma cosa y que, por lo tanto, se les podía enfrentar y matar, con lo cual se inicia la Guerra de Arauco. Entrevista con el autor, septiembre 2007.

⁷⁷ *Primer Plano* N° 5, Verano 1973. p. 34.

y en *La Tierra Prometida* (1973), de Littin. Mientras en este último Prat se corporeiza ante los campesinos que participan de un experimento socialista en 1932, llamándolos a luchar por sus compañeros de clase, en el de Guzmán (que “muestra algunos aspectos de nuestro Proceso Revolucionario”, como se indica tras los créditos iniciales), la voz en *off* de un niño da lectura a un manual de texto acerca de la biografía del héroe de Iquique, mientras se ve a un grupo de escolares de corta edad en actividades de clase. Acto seguido, se escucha a otro niño, leyendo el mismo texto, sólo que esta vez incorporando en el relato la Batalla de Iquique e ilustrándose todo con imágenes de Prat en sus distintos momentos. Tras mostrar el hito que señala el lugar donde este cayó, la cinta asocia -a través del sonido de una banda militar- esta última imagen con los honores que se le rinden a Salvador Allende mientras se dirige por las calles a efectuar su Discurso del 21 de mayo de 1971. La figura de Allende, naturalmente, aparece o se evoca con cierta regularidad en los documentales del período. Pocas veces, sin embargo, adquiere el carácter épico que plantea *El Primer Año*. Y pocas veces la idea de una “segunda independencia” se proveyó de las imágenes que le otorgarán un carácter, no sólo de idea, sino de actualización audiovisual.

Más adelante en la cinta, el Presidente habla a los rancagüinos en la histórica Plaza de la ciudad, a propósito de la ley que nacionaliza el cobre. “Porque Chile rompe con el pasado y empieza el camino definitivo de su independencia económica. Aquí está presente la imagen de O’Higgins”, señala Allende, mientras la cámara muestra imágenes de la concurrencia. Pero luego se dedica a exhibir la estatua ecuestre de O’Higgins, cuando el Presidente señala, subiendo el tono y hablando con más énfasis: “Aquí podemos decirle al Padre de la Patria ¡que es el pueblo el que gana esta batalla, la batalla de la independencia y la dignidad nacional!”.

Contra el imperialismo

Entendido por Lenin como la “fase histórica superior” del capitalismo, el imperialismo era definido en los ámbitos oficiales soviéticos como “el capitalismo en su fase superior y última de desarrollo; es el capitalismo en descomposición, agonizante, umbral de la revolución socialista”⁷⁸.

La política imperialista se asociaba inequívocamente, en la izquierda latinoamericana, a la acción de EE.UU.: a las intervenciones armadas en varios países de la región a lo largo del siglo, al bloqueo a Cuba, al apoyo a gobiernos “títeres” y a su peso arrollador en las economías de los países americanos (a lo que se agrega su influjo cultural a través de manifestaciones como el cine y la música popular). Precisamente esta actitud antiimperialista permitió a agrupaciones como el PC chileno hacer gala de su carácter patriótico, frente a los tradicionales reproches de obsecuencia ante Moscú (sin abandonar, en todo caso, el apego al “internacionalismo proletario”). A este respecto, sirve de ejemplo el título de un editorial de *El Siglo*, el periódico de la colectividad, relativo a la nacionalización del cobre: “Unidad patriótica contra amenaza yanqui”⁷⁹.

⁷⁸ Cf. Diccionario de Economía Política editado por E.F. Borísov, V.A. Zhamin y M.F. Makárova. Publicado originalmente en la Unión Soviética, fue traducido al español en 1965 por Augusto Vidal Roget. Diponible en la red: <http://www.eumed.net/coursecon/dic/bzm/index.htm>

⁷⁹ El Siglo, 15/10/71.

En un contundente estudio acerca del recorrido histórico del PC desde mediados de los años 60, Rolando Alvarez afirma que “los comunistas tuvieron una preocupación particular por definirse no sólo como representantes de la clase obrera, sino también de toda la nación”, convirtiendo el nacionalismo en arma de acción política, ya se tratara de motejar de “antipatriótica” a la Séptima Conferencia de Ejércitos Americanos o de denunciar a los “traidores a la patria” que se beneficiaban de la inflación durante la administración de

Frei Montalva⁸⁰. Agrega el autor que, sin perjuicio de lo anterior, “uno de los usos más destacados del discurso ‘nacional’, tuvo como objetivo promover la movilización social”. Consciente de la legitimidad que brindaba la óptica nacional, el partido veía esta instancia como “ideal para convocar a las masas a la calle, lugar que por excelencia el PC privilegiaba para hacer política”⁸¹.

Incluso si no va acompañado de un discurso nacionalista, el antiimperialismo se convierte en norma en el discurso de la izquierda. Así lo deja ver un artículo de la revista *Punto Final* (vinculada al MIR y enfrascada en periódicas disputas con el PC):

La única respuesta a este desafío (la penetración de EE.UU. en el medio local, particularmente el cultural-universitario) es la constitución de un Frente Cultural Antimperialista (sic), cuya bandera esencial sea el combate a todas las manifestaciones de infiltración norteamericana en la cultura, ya sea fundaciones, becas, investigaciones “científicas”, Cuerpos de Paz, salas de exposición de artes plásticas, publicaciones, “modelos nuevos” en la cerámica autóctona de Pomaire y Quinchamalí, programas de televisión y radio, cortos o largos cinematográficos, grants, convenios universitarios, etc., desenmascarándolas y acorralándolas hasta desalojarlas de sus posiciones. Es lo menos que debe hacerse contra los genocidas de Vietnam⁸².

Pueblo, ¿conciencia?

La idea de lo nacional está -como se ha sugerido- construida a partir de una matriz popular que la legitima y la pone por encima de lo que el Manifiesto llama “una élite pequeño burguesa decadente y estéril”. Es en el pueblo donde se encontrarán las respuestas. Un pueblo que, si bien figuraba hacía largo en la retórica de todos los sectores políticos, recién estaba siendo “redescubierto”. O derechamente descubierto.

A partir de 1960, anota María Angélica Illanes, “un nuevo actor se habría pasado en la historia de Chile: el *pueblo*, ya en su expresión de chaleco y martillo o de cuello y corbata”. Y agrega:

Latinoamérica fue el nombre de un tiempo histórico que tenía el signo del pueblo. Todos los sectores sociales pusieron en ese signo su mirada; (...) los desposeídos se fueron convirtiendo en sujetos históricos, reconocidos y

⁸⁰ La Tarea de las Tareas: Luchar, Unir, Vencer. Tradición y renovación en el PC de Chile (1965-1990). Tesis para optar al grado de Doctor en Historia por la Universidad de Chile, 2007, p. 117.

⁸¹ Ibid., ibidem.

⁸² Cf. Huasi, J.: “Frente Cultural Antimperialista (sic)”. *Punto Final* N° 96, 20/1/1970, p. 24.

legitimados por el discurso de la sociedad entera e incluso por las estructuras de poder⁸³ .

La condición de un pueblo que la historiadora visualiza, a estas alturas, como una fuerza análoga a un caudal enorme que la legalidad vigente apenas consigue contener, ha golpeado al resto del país. Artículos de prensa descubrían un velo ante la opinión pública, como los que contaron la historia de Jorge del Carmen Valenzuela, el “Chacal de Nahueltoro”, criminal sin duda, pero también víctima de un sistema inicuo. Las investigaciones universitarias, por su parte, se hacían cargo con creciente frecuencia de una realidad que desbordaba las meras estadísticas. Incluso el Museo de Arte Contemporáneo

presentó una instalación del artista Francisco Brugnoli⁸⁴ , quien reproducía en el recinto el interior de una mediagua popular, evocando el mundo de una población “callampa”.

El pueblo, genéricamente: el proletariado (urbano o rural), la clase trabajadora (en singular o en plural), las masas populares, los desposeídos, los sectores populares. Varias son las designaciones. Y las experiencias asociadas a esta condición son, entre otras, para Julio Pinto, la pobreza (“Los sujetos populares son pobres, el pueblo es pobre. Dicha condición le ha otorgado a nuestra historia social un elemento de continuidad, una vivencia

de la ‘larga duración’”⁸⁵) y la dominación (“Las formas de subordinación dentro del mundo popular han adoptado diversas expresiones, desde aquellas que, producto de un bajo salario, restringen la posibilidad de los individuos de orientar su vida en el sentido que mejor les parezca, hasta la explotación más abierta y brutal”⁸⁶).

La visibilidad ahora adquirida corre en paralelo al despuntar de lo que Illanes - precisamente a propósito del caso del ‘Chacal’- llama una “conciencia dolorida” de otros sectores, más favorecidos. “Un dolor por la pobreza y la miseria. Dolor y cargo de conciencia por la condena que la sociedad traía sobre algunos al nacer. Rabia. Necesidad de purgar la culpa del pecado histórico”⁸⁷ .

En tal contexto, ¿cómo enfrenta un grupo de cineastas y aspirantes a cineastas -“de clase media para arriba” en la escala social, con militancia o al menos con conciencia política claramente direccionada- el problema que plantea el *no ser pueblo*, pero aspirar a disolverse en el pueblo, a entregarse a la causa popular a través de su particular oficio sin perder de vista que esta “no pertenencia” se enmarca en un cuadro mayor ya planteado: la nacionalidad?. El asunto es complejo y la propia redacción del Manifiesto da luces al respecto: “Es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional”; “Basta ya de dejarnos arrebatados por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo...”; “Partamos del instinto de clase del pueblo...”; “La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino”; “Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo...”; “Levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo...”; “Antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo...”.

⁸³ Cf. *La Batalla de la Memoria*. Planeta, Santiago, 2002, pp. 137-138.

⁸⁴ Actual director de la entidad.

⁸⁵ Cf. Pinto, J. y Salazar, G.: *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, Identidad y Movimiento*. Lom, Santiago, 1999, p. 98.

⁸⁶ *Ibid.*, *ibidem*.

⁸⁷ Cf. *La Batalla de la Memoria*, Op. cit., pp. 146-147.

Históricamente subordinado, disciplinado, explotado, excluido, invocado como “reserva moral”, el pueblo parece conocer el momento de su reivindicación, la que ha de afianzarse no sólo con eventuales triunfos electorales o por la vía del “poder popular” (sea este “la acumulación organizada de la fuerza soberana de la ‘baja’ ciudadanía”, como la llama Salazar, o bien como planteó la UP ya en su programa de gobierno, usando la expresión en términos de representación desde el Estado). También como rescate -y más tarde, creación⁸⁸

- de una cultura popular, entendida cultura en este punto, no sólo como un conjunto de manifestaciones del espíritu -la concepción “clásica” que alude a las artes, las letras y las ciencias-, sino en términos más generales, como una comunidad que privilegia los significados compartidos sobre los conflictos de significados⁸⁹. Como la construcción de una madeja simbólica más elaborada que una simple conjunción de rasgos identitarios.

Este rescate de lo popular -que en algunos casos tuvo tintes sacralizadores- rara vez fue cuestionado. Una excepción a la regla fue, en 1971, un artículo de Carlos Ossa que integra un libro compilatorio acerca del rol de la cultura y los intelectuales en el proceso encabezado por Allende⁹⁰. Allí el autor afirma que los adelantos técnicos de la cultura de masas han puesto de manifiesto la existencia de un “Chile oficial” contrapuesto a un “Chile marginal, trémulo de miseria, insatisfacciones, resentimientos. Un Chile, a fin de cuentas, no integrado a ninguna de las fórmulas habituales de la civilización actual”. Y agrega que la “cultura de la pobreza” existente en el país

es un compartimento estanco, sin correas de transmisión hacia otras formas culturales (...) Por eso se podrá diferenciar con cierta nitidez la cultura de la

pobreza de lo que hemos llamado contracultura⁹¹, que siempre representará un estadio superior con respecto a aquella, ya que no se trata de un problema de standing (sic), confort o consumo: es todo eso, pero fundamentalmente es una visión del mundo, que en el caso de la cultura de la pobreza aparece aplastada por el peso de su propia marginalidad.

¿Tiene mal gusto el pueblo? La pregunta no se formula en esos términos, pero hay quienes están dispuestos a responder. Como los miembros de Inti Illimani, quienes firman colectivamente un breve artículo en una revista cultural donde se señala, en calidad de breve paréntesis, que “el mal gusto no es propio del pueblo, ha sido impuesto por los medios

de comunicación en poder de la burguesía⁹²”. La afirmación trae de vuelta el tema del imperialismo en tanto enemigo de cuya dominación es preciso liberarse. Y lo trae por la vía del influjo de los medios de comunicación de masas.

Mass media

⁸⁸ Ver capítulo IV

⁸⁹ Cf. Burke, P.: Formas de Historia Cultural. Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 257.

⁹⁰ Cf. “Pobreza, Industria Cultural y Populismo”, en La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo. Ed. Universitaria, Santiago, 1971.

⁹¹ ***Se refiere Ossa a una “cultura industrial” que tiene “el indisimulado propósito de halagar el mal gusto de las masas”.***

⁹² Cf. “¿Terrorismo musical?”, en La Quinta Rueda N° 4, Quimantú, Santiago, enero-febrero 1973, p. 19.

Las clases dominantes que tienen en su poder los medios de comunicación usan estos medios para absorber a la clase dominada. Entonces, a la clase dominada ellos les comunican todos los valores que son de la clase dominante y es absorbida por estos valores (sic). Ahora bien, qué es lo que pasa con una niña de la clase dominada que llega a andar con alguien de la clase dominante. Indudablemente, por un tiempo siente cumplido todo lo que son sus sueños, todo lo que son sus objetivos, porque está influenciada por los valores de la clase dominante a través de los medios de comunicación. Claro, es un problema de los medios de comunicación. Pero, indudablemente, a esta niña le va a crear una neurosis, porque no va a poder estar siempre absorbida por los valores de la clase dominante. De repente va a crear un conflicto, va a provocar una neurosis que indudablemente, le va a provocar un quiebre.

Mientras se pasea monologando, el arrendatario “pro-MIR” de la casa de María (la “Palomita” de *Palomita Blanca*, el filme de Ruiz rodado en 1973), el mismo que insiste en que es de izquierda pero que no votará por Allende (“no creo en el Viejito Pascual”, dice, desechando la vía electoral por ilusoria), se despacha este soliloquio, sólo interrumpido por los gruesos epítetos que lanza a quienes ve rayando paredes en favor de Alessandri.

La idea de que los medios de comunicación perpetúan los esquemas de dominación, expresada en el monólogo anterior, tiene un correlato en el “gran diseño” marxista de la estructura social. En virtud de este, la superestructura o conjunto de elementos de la vida social (del arte al derecho, de la ciencia a la filosofía) no tiene autonomía, hallándose en función de los intereses de clase de los grupos que la han creado. Depende, entonces, de la infraestructura -la “base material” compuesta por las fuerzas productivas y las relaciones de producción-, por lo cual un cambio en aquella pasa necesariamente por un cambio en esta. Y si las formas de la comunicación pertenecen a la segunda, sus condiciones de existencia y operación corresponden a la primera.

Provenzan o no de una raíz marxista, los análisis en el caso chileno -tanto antes como después de las presidenciales de 1970, asumiéndose el triunfo de Allende como uno de los pasos en la transición al socialismo-, enfatizan que la mayor parte de los medios de comunicación masivos, en manos de la burguesía y el gran capital, funcionan como instrumentos de enajenación de las masas. Sus contenidos corresponden, en esta visión, a patrones culturales extranjerizantes y/o burgueses que, hasta no ser debidamente desenmascarados, seguirán alienando a quienes los consuman.

Esta visión se asocia a lo que en comunicación se designa como “teoría de la aguja hipodérmica”, un derivado conductista de los análisis de la sociedad de masas para el cual estas son, según indica M. Wolf, una agregación que surge y vive más allá y contra los vínculos culturales preexistentes, que resulta de la desintegración de las culturas locales, y en la que los papeles comunicativos son forzosamente impersonales y anónimos. La debilidad de una audiencia indefensa y pasiva deriva de esta disolución y fragmentación⁹³

. Igualmente, y al decir de C. Wright Mills -quien aborda el tema de la propaganda en los regímenes totalitarios-, en esta lógica “cada individuo es un átomo aislado que reacciona por separado a las órdenes y a las sugerencias de los medios de comunicación de masas monopolizados”⁹⁴. Por lo tanto, la persuasión puede ser fácilmente “inoculada”.

Así, el tema de las masas se nos presenta de modo problemático. Por un lado, estos colectivos anónimos derivados del desarrollo industrial-urbano asoman como el agente

⁹³ Cf. La Investigación de la Comunicación de Masas. Crítica y Perspectivas. Paidós, Barcelona, 1992, p. 27.

⁹⁴ En Power, Politics and People, Oxford University Press, Nueva York, 1963, p. 203. Citado por Wolf, M. op. cit., p. 27.

más indicado para luchar por su liberación. Por otro, en la medida que se componen de individuos progresivamente atomizados, y que las tecnologías de la información penetran con mayor fuerza en su espacio individual, las mismas masas investidas con un papel de agente político (durante los 60 florecen, p. ej., los "frentes de masas") evidencian que están basadas, no en la personalidad de sus miembros, sino sólo en los aspectos que unifican a cada uno con todos los demás. De este modo, se asume que el individuo desdiferenciado de la masa está en situación de gran vulnerabilidad frente a los contenidos de los medios. Se asume, de hecho, al punto de que no parece indispensable testear empíricamente la hipótesis. No era lo esencial, por de pronto, para los pensadores de la Escuela de Frankfurt; en particular Theodor Adorno, quien propuso la expresión "industria cultural" para definir la evidencia de la masificación de los contenidos simbólicos, así como un nuevo escenario de alienación que de ello se deriva. Tampoco para Walter Benjamin con su abordaje al arte "en la era de la reproducción mecánica". Ambos influyeron significativamente en quienes por entonces reflexionaban sobre la comunicación masiva.

Los experimentos de campo para someter a prueba la "inoculación" de los contenidos no eran, paralelamente, el procedimiento de rigor. Más bien lo fueron los llamados a "desenmascarar" la ideología dominante, que tuvieron expresión en ejercicios concretos. El más célebre del período, y que tuvo un carácter seminal en los estudios regionales en el área, fue Para Leer al Pato Donald (1972), ensayo descrito como "manual de descolonización" por sus autores, el chileno Ariel Dorfman -escritor, periodista y militante del Mapu- y el belga Armand Mattelart, quien tras estudiar sociología y ciencia política en Lovaina, llegó en 1962 a la U. Católica.

El citado libro es un análisis estructural de la popular caricatura creada por Walt Disney. Los autores desmontan en la obra los patrones de la ideología capitalista presentes en el cómic: la recompensa económica a las "buenas acciones", el carácter "inferior" de los pueblos "primitivos" de África o América Latina, etc. La estrategia del libro -que debe parte de su fama al hecho de haber sido prohibido en EE.UU.- sería seguida por el propio Dorfman

en un artículo para la revista *La Quinta Rueda*, donde "entrevista" al Llanero Solitario ⁹⁵.

Conviene, en este punto, detenerse en el caso de Mattelart. Colaborador del Centro de Estudios de la Realidad Nacional (Ceren) -creado en 1968 bajo los auspicios de la UC y dirigido por Jacques Chonchol, uno de los fundadores del Mapu-, el sociólogo que a principios de los años 60 fue contratado por el Vaticano como experto en políticas demográficas ejerció una influencia distintiva con sus análisis de la prensa de derecha (particularmente de *El Mercurio*) y de las revistas juveniles, varios de los cuales fueron publicados en los Cuadernos de la Realidad Nacional, del Ceren.

De esta labor decodificadora -que, al no contemplar estudios de recepción, asume la total eficacia de los contenidos ideológicos de los medios-, Mattelart pasa a una segunda en 1971:

Descifrar la ideología de los medios de comunicación de masas en poder de la burguesía constituyó la primera etapa de un quehacer que proyectaba incorporar dichos instrumentos a la dinámica de la acción revolucionaria. Hoy aquella fase debe ser superada o por lo menos aprehendida sólo como un peldaño en la tarea de creación de un medio de comunicación identificado con el contexto revolucionario. «Los filósofos hasta el momento explicaron la realidad, se trata

⁹⁵ Cf. "El Llanero sin antifaz". En *La Quinta Rueda* N° 1, Quimantú, Santiago, Octubre de 1972, pp. 8-9.

ahora de trasformarla.» La transposición en el caso que nos interesa de la frase

tan manoseada de Marx ilumina de inmediato el sentido de nuestro propósito ⁹⁶ .

En el contexto de la llegada al poder de la izquierda, se debía, por tanto, aprender a utilizar los periódicos, las comunicaciones, para sostener la lucha de clases. En este sentido, será esencial prestar atención a “cómo la masa obrera y campesina construye de hecho lo nuevo

en su diario esfuerzo” ⁹⁷ . Crear nueva cotidianeidad, crear una nueva vida, rompiendo la lógica vertical emisor-receptor, generando una noticia que surge entonces, desde el centro mismo. Se plantea, así, una lógica horizontalista donde “emisor y receptor cumplen las mismas funciones; la división, el límite entre ambos se hace difuso al ser el mismo sujeto quien escribe sobre su propia realidad. Al escribir su realidad, esta se comprende, se nombra y hace propia desde el mismo pueblo y no desde un pequeño grupo emisor. Se trata en último término, de vincular la noticia con las iniciativas populares que van generándose en el proceso... acercamientos concretos entre los distintos actores sociales del proceso de cambio...” ⁹⁸ .

Pero, en términos generales, la prensa de izquierda no satisfará estas inquietudes. Como señala Eduardo Santa Cruz, “en lo que se refiere al quehacer periodístico, ni el debate teórico, a pesar de lo nutrido, logró encontrar soluciones a las cuestiones centrales planteadas y, menos, la práctica cotidiana alcanzó los niveles de eficacia, en términos de la lucha ideológica, que las circunstancias exigían”. Y agrega: “Pareciera que la actividad de los diarios de izquierda no contentaba a nadie” ⁹⁹ .

Más articulado se veía *El Mercurio*, que sintomáticamente evidenciaba su ascendiente sobre el resto de la prensa escrita en su carácter de medio “ineludible”. Enrique Lihn lo percibía así en 1971, reflexionando sobre política y cultura en la UP y, en particular, sobre el bullado “caso Padilla”, en cuyo capítulo chileno le cupo una participación cuestionada por varios de sus pares:

Para los políticos de izquierda parece ser que la cosa está resuelta, en general, sin mayores problemas. El Mercurio es su espejo de papel (180.000 ejemplares) y sólo exigen, naturalmente, que no distorsione su imagen. Los intelectuales creadores, en cambio, parecería que sostienen relaciones vergonzantes con el decano, y sólo se permiten (cuando no vencen, por completo, este trauma psíquico) cederle las opiniones más extremadas que encuentran en su repertorio, en el temor de hacerle el juego al enemigo ¹⁰⁰ .

Más complejo fue el escenario planteado por la televisión, atendida la creciente presencia del aparato de TV en los hogares chilenos, así como de los niveles de consumo. Si de alienación se trata, el fenómeno de las telenovelas es retratado con mordacidad por Ruiz en *Palomita Blanca*, donde prácticamente todos quienes viven o rondan la casa de la

⁹⁶ “El medio de comunicación de masas en la lucha de clases”, en *Cine Cubano* 69/70, La Habana, 1972. Anteriormente se publicó en *Pensamiento Crítico* N° 53, Instituto Cubano del Libro, La Habana, junio de 1971, pp. 4-44.

⁹⁷ Cine Cubano, op. cit.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Cf. Análisis Histórico del Periodismo Chileno. Nuestra América Ediciones, Santiago, 1988, pp- 122-123.

¹⁰⁰ Cf. “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”, en *La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo*, op. cit., p. 37.

protagonista, así como sus compañeras de colegio, se involucran emocionalmente con un *culebrón* de melodramatismo hiperbólico, cuyo argumento es parte esencial de las conversaciones cotidianas.

Las teleseries latinoamericanas y las series estadounidenses -en la línea de *Bonanza* y *El Fugitivo*- se consolidan en este período como los preferidos de la audiencia. En análisis comunicacionales como los de Mattelart, lo anterior, más que un descriptor de los intereses del público telespectador, era una evidencia del enajenamiento de las masas. Así las cosas, se planteó un conflicto entre los vestigios del proyecto universitario que animó el nacimiento de la TV (en 1957) y la prevalencia en los hechos de un modelo comercial.

Para ilustrar la naturaleza de este conflicto, basta considerar el caso de Canal 9. La emisora más proclive al gobierno de la UP exhibió tradicionalmente índices de audiencia significativamente más bajos que los de Canal 13, de la Universidad Católica, el más visto de los cuatro existentes. Con una parrilla programática que privilegiaba los documentales

101
y espacios de corte educativo, su gran *hit* del período fue la telenovela peruana *Simplemente María*. Exhibida entre junio de 1971 y enero de 1973 la decisión editorial de trasladar su horario de exhibición a la franja inmediatamente anterior al noticiario central, generó molestias en sectores partidarios del gobierno, para los cuales no parecía aceptable que un producto tan “enajenante” fuese el precio a pagar por una mayor sintonía del informativo.

El director televisivo René Schneider, hijo del general del mismo nombre y por entonces funcionario de TVN, fue de quienes plantearon formas alternativas de operar el medio -al menos en el canal nacional-, no sin antes constatar la ausencia del “poder real sobre nuestro medio” y de “unidad de criterios respecto de nuestra política de comunicaciones”, y echar en falta “menos sectarismo de parte de quienes tienen una cuota mayor de poder”. En un artículo publicado en noviembre de 1972, lamenta el “adormecimiento” que produce la TV en general: según las ideas recibidas, señala, “el living de nuestra casa se transformaría, sucesivamente, en campo de batalla, en concentración política, en estadio de deportes; pero hay un grave problema: sigue siendo el living de nuestra casa”.

Agrega Schneider que “los goles de la ideología burguesa” ponen a los interesados “en construir (por medio de la TV) una cultura nueva” en una senda particularmente empinada. Pero que quizá la vía para conseguir la ambiciosa meta “es no entregar contenidos explícitamente de izquierda, sino mostrar valores: solidaridad, justicia, trabajo; todo ellos usando... formas adecuadas”. Tras lo cual pregunta: ¿Por qué no usar fórmulas de probada eficacia, como la teleserie, el programa humorístico, los concursos?”

Cabe aquí detenerse brevemente en las elaboraciones en torno a la televisión, para luego asociar este aspecto a una dicotomía identitaria clave: lo individual y lo colectivo.

La descripción -formulada por Schneider- del individuo “adormecido” al que se le pasan de contrabando “los goles de la ideología burguesa” se acopla sin dificultad a las formulaciones de la teoría de la “aguja hipodérmica”, en virtud de la cual los contenidos de los medios son asimilados de modo acrítico, sistemático y permanente. Asimismo, se emparenta con la construcción simbólica de la “caja idiota”, aquel espacio narcotizante que Quinto, el dibujante de Mafalda, ilustra con la imagen de un niño que llora a todo pulmón hasta ser consolado por su solícito padre, quien inserta en su boca un chupete... conectado a un televisor.

¹⁰¹ Cf. El Mercurio, 28/5/06, donde aparece como la tercera serie extranjera más vista entre 1960 y 2000.

La figura de la “caja idiota” ejerció gran influjo en los medios académicos e intelectuales, encarnando lo contrario de una cultura nueva, formadora de un individuo crítico, activo y despierto. En la “comodidad del living”, el telespectador se encerraba en sí mismo, se alienaba evitando el contacto con sus iguales. Y de lo anterior no sólo deriva -conforme a las pautas de la “aguja hipodérmica”- un efecto desmovilizador de encierro. También se autoriza la pregunta por el lugar de lo individual y por su estatus.

Individuo vs. colectivo

En tiempos de constante alusión a -e invocación de- las masas, así como de “asambleísmo plebiscitario permanente¹⁰²”, el colectivo asoma como el espacio en el que se discuten ideas y acciones, la plataforma para la consecución de objetivos particulares y una variación de la idea de comunidad, en carácter de abierta diferenciación -discursiva incluso- de la idea misma de lo individual, que tiende a despertar la sospecha de una “desviación pequeñoburguesa”: el individualismo. En la teoría política clásica, la afirmación a lo largo del siglo XIX de la figura del individuo, privilegiada por el liberalismo, se contrapone a la idea de comunidad que defienden los socialismos europeos. No sólo de comunidad nacional, sino de colectivo unido por fines comunes, en este caso el proletariado, que más fuerte resulta si se une al de otros países.

Lo anterior se une a la relevancia que adquirió en Chile, en el período estudiado, la democratización de la participación electoral y, en mayor medida, la creciente participación masiva en la política callejera y, como nos lo recuerda Salazar, en estallidos sociales, acciones de fuerza y enfrentamientos con grupos enemigos, especialmente cuando la oposición a la UP comenzó a movilizar masas¹⁰³. Pero esta participación tenía un carácter más articulado -y orientado al logro de objetivos- en sindicatos, gremios, federaciones estudiantiles, juntas de vecinos, juntas de abastecimientos y precios, comités de vigilancia de la producción, partidos y movimientos. Algunos de estos colectivos podían llegar a tener grados significativos de injerencia en la vida privada de sus integrantes (como señala Rolando Alvarez¹⁰⁴), o bien -por el simple expediente de emplear una importante proporción del tiempo, energía y compromiso de sus miembros-, eran por sí mismo configuradores de un espacio identitario en el cual las particularidades individuales tienden a moderarse en función de un bien superior.

La tensión entre individuo y colectivo es clave en el Manifiesto, entre otras cosas porque no se resuelve. Cuando el documento afirma que “entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación”, sugiere una disolución en una identidad mayor de una figura individual por definición: el “artista”, aun si en este caso su actividad sólo puede ejecutarse colectivamente. El problema que plantea esto es abordado en el citado artículo de *Primer Plano* acerca del Manifiesto:

¹⁰² Cf. Jocelyn-Holt, A.: El Chile Perplejo: Del Avanzar sin Transar al Transar sin Parar. Planeta, Santiago, 1998, p. 99.

¹⁰³ Salazar, G.: La Violencia Política Popular en las “Grandes Alamedas”. La Violencia en Chile 1947-1987 (Una Perspectiva Histórica Popular). LOM, Santiago, 2006.

¹⁰⁴ Cf. La Tarea de las Tareas, op. cit. p. 63

Trasladadas estas puntillosas ideas al severo mundo de un set de filmación o a la cruda brutalidad de una sala de montaje capaz de liquidar hasta las imágenes más vigorosas y elocuentes, aquello de "realización conjunta del artista y el pueblo" plantea dificultades casi insuperables. Deberá reconocerse que la fórmula funciona sólo en tanto el cineasta está dotado de una singular capacidad para detectar las aspiraciones de su pueblo y sólo en tanto, además, estas sean relevantes para la finalidad "liberadora" que este persigue. A lo mejor un cineasta de esta naturaleza se convierte en algo así como un notario de las aspiraciones colectivas¹⁰⁵.

Por cierto, estas afirmaciones corresponden a un crítico, que desarrolla un trabajo de carácter esencialmente individual -que puede erigirlo en árbitro del gusto colectivo- y a quien el Manifiesto invalida por no necesitar el pueblo de mediadores. El caso sirve, igualmente, para ilustrar el conflicto esencial de los artistas e intelectuales de izquierda: lo distintivo de su quehacer (el de un pintor o un escritor) y la necesidad de que este quehacer aporte al proceso, interprete a las masas excluidas, al tiempo que su autor se incorpore a espacios compartidos, gremiales o políticos, abandonando aventuras particulares o aspiraciones elitistas. A este respecto cabe rescatar la Declaración de los Cineastas Cubanos, más allá de que no se apunte específicamente al caso chileno:

¿Es que un intelectual verdaderamente revolucionario puede aspirar seriamente a eternizar su papel de médium o de intermediario? Lo específico de un intelectual no consiste en pensar para que otros trabajen, en hablar para que otros actúen. El objetivo de una revolución es justamente propiciar el proceso que facilita superar la división del trabajo. (...) ¿Quiénes sino estos llamados intelectuales de izquierda son los verdaderos artífices de la fuga de cerebros que padecen nuestros países? ¿Quiénes, sino ellos, han elaborado las más refinadas teorías para eximir de toda responsabilidad política concreta a nuestros técnicos, a nuestros profesionales, a nuestros científicos? (...) ¿Quiénes, sino ellos, los que exportan e importan una cultura que no tiene nada que ver las necesidades reales de nuestros pueblos¹⁰⁶ ?

La defensa de un sector cuestionado tiene lugar de distintas maneras. Entre ellas, en la publicación -al cumplirse un año de gobierno- del libro *La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo*, con textos de Enrique Lihn, Hernán Valdés, Cristián Huneeus, Carlos Ossa y Mauricio Wacquez. En el suyo -"El intelectual en su contribución al socialismo"-, Huneeus las emprende contra un reciente libro de Armand Mattelart. En su parecer, al comunicólogo belga lo anima "un extraño prejuicio en contra del intelectual especializado -*continuador*, como dice al hablar de los formalistas rusos, *de movimientos ya existentes en la época prerrevolucionaria*- y de su posibilidad de contribuir, por medio de su formación técnica o humanística, en el proceso de cambios hacia una sociedad efectivamente democrática. Por entre las costuras de su argumentación se advierte una sombría invitación al suicidio colectivo del intelectual¹⁰⁷".

¹⁰⁵ Cf. Soto., H.: "Algunos fantasmas". En *Primer Plano*, N° 1, Valparaíso, Verano 1972

¹⁰⁶ Cf. *Cine Cubano* n° 69/70, pág. 3.

¹⁰⁷ Cf. "El intelectual en su contribución al socialismo", en *La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo*, op. cit., p. 93.

Adicionalmente, el intelectual suele ser burgués, lo que abre un segundo flanco, no menos problemático: el origen de clase. El carácter burgués de Allende, que no era un intelectual, no fue ignorado por sus oponentes, incluidos los de izquierda. Y consultado por un periodista televisivo, como lo recuerda el documental *Calle Santa Fe* (2007), Miguel Enríquez se hace cargo de una acusación corriente: de que el movimiento que lideraba era un grupo de *pijos* revolucionarios (contándolo a él). El médico y máximo dirigente del MIR recuerda a los espectadores que el Che Guevara era médico y que Fidel Castro era hijo de terratenientes. Que, en último término, el origen podía purgarse si había compromiso vital con la lucha. Littin, a propósito del tema de la crítica, aborda también el punto, pero planteando, como en el Manifiesto, un caso de autoexclusión y un problema no resuelto respecto del lugar del pequeño-burgués y su función:

El cineasta, llámese realizador, crítico o actor, de una u otra manera forma parte de la pequeña burguesía. Y esto lo tenemos que aceptar porque a fuerza de estar conscientes de que somos pequeño-burgueses podremos dejar de serlo. El cineasta tiene una educación determinada. En otras palabras, a diferencia del pueblo, está penetrado culturalmente y es ajeno a sus luchas. Su juicio, por lo tanto, carece de mayor valor porque ese juicio revela sus propias deformaciones

108

¿Y qué es un burgués intelectual? Como se le dibuja en *El Primer Año*, es un tipo sofisticado, que habla afectadamente sobre las tendencias de las artes, las letras, las ideas; tanto en Chile como en París, donde vivió siete años uno de los asistentes a un *cocktail* en el que se hablan temas “interesantes” que no alcanzan a descifrarse, perdidos en una maraña de conversaciones ininteligibles.

En el caso de Ruiz, más que intelectuales puede haber literatos de origen mesocrático/popular en los márgenes de su clase (*Nadie Dijo Nada*), en tanto que los burgueses no son particularmente dados a la labor creativa o intelectual. Incluso, y a propósito del antiguo tema de la engodamia en la oligarquía, son parientes, como Nemesio y Delfina (Nemesio Antúnez y Delfina Guzmán), el matrimonio terrateniente de *La Expropiación* (1972). Y están los burgueses cosmopolitas, como los anteriores, o como los que conversan en una discoteca en Providencia (en *Palomita Blanca*) y hacen bromas a partir de su manejo del inglés (del tipo “between no more with father”). Visto el viajar como la extensión del camino a caballo de Montaigne -epítome de sabiduría para el racionalismo ilustrado- en pos de nuevos lugares y de entender de lo que están hechos, entonces el cosmopolitismo es también un problema. Normalmente, plantea Salazar a este respecto, “el elitazgo se basa en el manejo de una cultura occidental, sea académica, o internacionalista, o de aeropuerto, o de élite cosmopolita¹⁰⁹”.

Y falta el burgués de izquierda de *La Expropiación* (Jaime Vadell), funcionario de la Corporación de la Reforma Agraria que llega a hacer recepción de un fundo y que, tras cenar con una familia con la que comparte una serie de códigos de clase, se encierra en su habitación. Portando ahora una calavera en sus manos, se cuestiona, cual Hamlet, respecto de los escenarios políticos posibles:

Los tenemos agarrados [a la burguesía] con la Constitución. Lo mismo que ellos crearon, justamente eso, los paraliza. Total... (en voz muy baja)... Puta la huevía

108

“Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”, p. 15

109

Entrevista con el autor, enero de 2007.

(golpetea luego, conflictuado, la calavera con sus dedos tras examinarla). Si se atreven a hacer cualquier cosa, recurrimos a las armas del pueblo. ¡Recurrimos al pueblo, recurrimos a las masas! ¡Nos veremos obligados a recurrir a las masas! Cualquier cosa que se les ocurra hacer... (pausa)... Nos veremos obligados a recurrir a las masas. A las masas, señores, eso es.

El funcionario se sabe, por origen, "uno de ellos", pero por convicción ha elegido estar junto a los desposeídos y los explotados. Más aun, piensa que su condición de burgués lo ayuda a manejar mejor que nadie los códigos que la burguesía ha creado y que ahora -en su apreciación- se vuelven contra ella. Pero antes de que acabe de expresar sus sentimientos, un grupo de campesinos, antorchas en mano, llegan a la casa del fundo y exigen hablar con él. No son, como Nemesio, de su clase. Pero son los suyos y, dado quienes recorren el mismo camino son compañeros, el trato de "compañero" horizontaliza la relación. Los campesinos le reprochan ir a hablar con los patrones antes que con ellos y él les explica que es el procedimiento que corresponde y pide apego al programa del gobierno popular, a no hacer olas y no darle municiones a la oposición:

Si el gobierno no puede expropiar los fundos de un viaje, pues compañero. No tiene capacidad económica, no tiene capacidad técnica. Así es que yo les ruego que se vayan tranquilos, mas bien yo les ordenaría que se fueran tranquilos para sus casas porque la verdad es que están entorpeciendo la labor de la Corporación de Reforma Agraria y están, además, creando un clima que no es propicio para el gobierno, sobre todo cuando estamos a un paso de las elecciones y sobre todo en el momento en que el enemigo está diciendo que somos los que alteramos el orden, que somos los que establecemos la violencia, etc., etc. Eso sería todo compañeros. Buenas noches.

"Les ruego (...), más bien les ordenaría"... Más allá de que esta corrección sobre la marcha pueda corresponder al estilo improvisacional de Ruiz -que acostumbraba dar el "pie" a sus actores, tras lo cual estos creaban sus parlamentos-, expresa la situación de alguien que, por razones operativas, está en condiciones de dar órdenes para el buen término de un procedimiento sancionado por la ley, pero que también trata con sus "compañeros", quienes se alejan mientras se escuchan sonidos esperpénticos, como si se anunciaran fantasmas. Acto seguido, para rematar su crisis de identidad, Jaime vuelve al salón de la casa patronal. Y habla golpeado:

Don Nemesio, quiero que me escuche. Tengo que decirle algo muy claramente y a todos ustedes. No crean ustedes que me van a amedrentar, no voy a aceptar ningún tipo de provocación. Vengo llegando en este momento de una reunión que he tenido allá con los campesinos. Les he explicado claramente lo mismo. En todo caso quiero decirles a ustedes que ellos tienen mucho más derecho a reclamar y a tomar actitudes violentas porque ellos, por último, están defendiendo su vida y su pan, y ustedes están defendiendo exclusivamente sus privilegios, sus posesiones. ¡Reaccionarios! ¡Momios! ¡Carajos! Seguiré cumpliendo con mi obligación, seguiré cumpliendo la ley con firmeza, seguiré representando al gobierno constitucional de la Republica aquí y exijo que se me respete y ahora les voy a decir algo: quiero que todos... no sólo quiero, se los voy a decir muy claramente, les exijo que se vayan todos tranquilamente a sus respectivas tumbas. Ya, ¡fuera!

Entre otros puntos, lo anterior expone los límites del uso de la expresión “compañero” de parte de cualquier simpatizante o militante de izquierda para “igualarse” en el trato con los demás adherentes y simpatizantes, fuese este un obrero o el “Compañero Presidente”. Dicho eso, y pese a que no podría esconder diferencias manifiestas (En *Diálogos de Exiliados*, por ejemplo, Ruiz sitúa a un personaje que trata de “compañerita” a una mujer del grupo de desterrados, como un modo de imponer sus propios términos en la relación), el uso de la misma, sin duda marca un período singular en la construcción de identidades políticas. En el testimonio/reflexión del filósofo Patricio Marchant, este habla de la

música de la U.P, música de la palabra “compañero” (...). El régimen de Salvador Allende pudo tener los orígenes sociales, históricos, económicos que se quiera. Pero, para quienes lo vivimos a través de la música de la palabra “compañero”, constituyó la única experiencia ético-política de nuestra vida, de nuestra absoluta superioridad moral –ese ser distinto, de otra especie- sobre otros quienes nada supieron de la palabra “compañero”. (...) Música, palabra, que dice cuáles eran las fuerzas de ese proceso histórico y nos señala –sólo eso- la posibilidad de un co-responder a ese proceso. “Compañero”. Pues una cosa es Salvador Allende, otra esa música “compañero Presidente”, ese fundamento de la grandeza de Salvador Allende. Atenuándose, las desigualdades persistían entre nosotros; iguales éramos, sin embargo, al saludarnos como “compañero”¹¹⁰.

La encrucijada del burgués

En el contexto de una revolución que, como quiera que se la entienda, incorpora la lucha de clases, no sólo la clase adversaria se constituye *per se* como enemigo (lo que daría pie a más de una disputa sobre la legitimidad de la participación de la pequeña burguesía intelectual en el proceso). También pueden serlo las instituciones y manifestaciones de las cuales esta es tributaria.

“Pues todo lo que [el materialista histórico] abarque con la vista como patrimonio cultural”, escribió Walter Benjamin, “tiene por doquier una procedencia en la que no puede pensar sin espanto. No sólo debe su existencia a los grandes genios que lo han creado, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. No existe un documento de

la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie¹¹¹”. En Chile, en 1969, un artículo de la *Revista de Filosofía* afirmaba que “El poder imperialista expande su poder (sic) induciendo la miseria y del mismo modo expande su ideología, la cultura occidental, la historia de la cultura, la historia de sus ideas, sus ideas de la historia, la ideología de su dominio¹¹²”. El mismo año se reimprimía en castellano *Los Condenados de la Tierra* (1961), donde el

¹¹⁰ Patricio Marchant, *sin título*, *Revista de Crítica Cultural*, N°20, Santiago, junio de 2000, p. 56. Citado por Bowen, M.: *“Construyendo nuevas patrias. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular”*, *op.cit.*, p. 25.

¹¹¹ Cf. Tesis VII sobre el concepto de la historia, citado en Bowen, M.: “Construyendo nuevas patrias”, p.9

¹¹² Cf. Otero, E.: “La filosofía en el Tercer Mundo: marginalidad y parasitismo”, en *Revista de Filosofía* Vol. XIV, N° 1, Fac. de Filosofía y Educación, U. de Chile, 1969, p. 54.

martinicano Frantz Fanon, acompañado de un extenso prólogo de de Jean-Paul Sastre, hace un llamado en el contexto de la descolonización:

Debemos olvidar los sueños, abandonar nuestras viejas creencias y nuestras amistades de antes. No perdamos el tiempo en estériles letanías o en mimetismos nauseabundos. Dejemos a esa Europa que no deja de hablar del hombre al mismo tiempo que lo asesina dondequiera que lo encuentra, en todas las esquinas de sus propias calles, en todos los rincones del mundo ¹¹³ .

Los libros de Fanon, en particular el aquí citado, tuvieron cierto influjo en realizadores e intelectuales latinoamericanos. A modo de ejemplo, la señalada *Hora de los Hornos*, de Gettino y Solanas, incluía textos del martinicano. Y en el caso local, Miguel Littin se convirtió en difusor de las virtudes de *Los Condenados de la Tierra*, según varios testimonios recabados para este trabajo. Uno de estos, el de un mirista firmante del Manifiesto, señala que "era un libro que estaba en el velador de cada uno de nosotros" ¹¹⁴ .

El quiebre con la tradición podía asumir estas variables en el discurso e incluso, en el caso de la cinta de Solanas y Getino, apuntar al encuentro de vanguardia artística y vanguardia política. Lo relevante sigue pareciendo, en este punto, dejar atrás ciertos lastres heredados: el derecho burgués, la democracia burguesa y -como sugiere un miembro de la "izquierda revolucionaria" en *Metamorfosis del Jefe de la Policía Política*, de Helvio Soto- la moral burguesa. Un elemento que, como varios otros, dividirá a las dos izquierdas: por un lado está la izquierda "tradicional", "reformista" (eventualmente revolucionaria ante sí misma, eso sí, cuando no izquierda a secas), "etapista", "gradualista", la de "consolidar para avanzar"; por otro, la izquierda "revolucionaria", la de "avanzar sin transar". Mientras la primera abjura de los componentes alienantes y colonizadores, sin renunciar al legado cultural universal, la segunda plantea una rebelión general, que puede cuestionar las bases mismas de la racionalidad ilustrada, en tanto armas del colonizador, el explotador, el imperialista.

Lo anterior da pie a la constitución de una identidad, ya no por diferenciación -como ocurre "naturalmente" con las identidades individuales-, sino derechamente por oposición. Esto se expresa en relaciones objetales totales con el mundo (las cosas son totalmente de un modo, o son del modo totalmente opuesto), que se ponen en juego precisamente a través de una lógica de contrarios que se acopla sin dificultades a ciertas interpretaciones marxianas de la dialéctica.

Lo anterior autoriza el plantearse contra las instituciones del status quo y lo que representan -lo tradicional, lo perpetuador de la injusticia, lo cómplice de horrores pasados y presentes-, incluyéndose aquí el sistema de partidos, y la noción misma de partido (en oposición a la de "movimiento"). Pero la rebelión puede darse contra los padres, contra los que vinieron antes, contra los mayores, contra todo lo contaminado por la ideología burguesa, que todo lo contamina. Este punto se desarrolla paralelamente, a lo largo de la década de 1960, a la emergencia de un movimiento juvenil que en la música, el vestuario y los modos de socialización, por mencionar algunos aspectos, manifiesta rasgos de transversalidad, de novedad y, en lo que toca a la izquierda "tradicional" -calificativo proveniente de la izquierda "revolucionaria", para la cual el concepto mismo de tradición asoma como anatema-, da cuenta de una distancia frente a un fenómeno que se vincula a la alienación propiciada por la ideología dominante -a través de la música, el cine, la moda-

¹¹³ Cf. *Los Condenados de la Tierra*, FCE, México DF, 1972, p. 287.

¹¹⁴ Entrevista con el autor, julio 2007.

así como la decadencia a ella asociada (concepto este, el de decadencia, presente en el Manifiesto, que lo considera propio de “élites pequeñoburguesas que no pueden ser motor de la historia”). Lo juvenil es, por sí mismo, el eje de nuevos movimientos y costumbres, respecto de lo cual es ilustrativa una nota aparecida en la revista Ramona (de las JJCC) con la cobertura de un recital “hippie” en el estadio municipal de La Reina, donde se ha “instalado cómodamente” la “onda yerbística”:

Dos días de la mejor música para “volar” tuvieron los llamados hippies santiaguinos durante las últimas horas de 1972. El escenario fue el estadio municipal de La Reina y los protagonistas del recital, los dos mejores conjuntos de la onda, Los Blops y Los Jaivas. El recital hizo noticia por la concentración de pájaros raros, vagos y marihuaneros que se produjo.

Y más adelante, acerca de Los Jaivas, añade:

Musicalmente ganan algunos aplausos, pero su aporte a los valores de la juventud no es precisamente para ponerlo en un marco. En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan una flor exótica, trasplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país, que en el fondo, imita la “onda” hippie europeizante, el modo pretendidamente “libre” de vivir, pero en los hechos falsamente libre, y sí prisionero de las formas más decadentes de escapar del mundo que ha difundido la burguesía ¹¹⁵ .

El documental *Descomedidos y Chascones* (1973), de Carlos Flores -fruto de una extensa investigación en distintos ambientes juveniles- tuvo, a este propósito, el mérito de exhibir los contrastes entre culturas juveniles diversas (militante, trabajadora, acomodada “apolítica”), en un registro donde también asoma la legitimación discursiva del uso de la marihuana, así como la admisión de la existencia de una cultura significativamente articulada a este respecto, y que en la cinta se redefine en el contexto de la lucha de clases. Así, entre los jóvenes trabajadores entrevistados se califica de “sacadores de vuelta” a los asistentes a otro “festival hippie” -en Viña del Mar-, y más que eso: “Los drogadictos, los hippies, los marihuaneros –los cabecillas de esto- son todos hijos de la aristocracia (...) es muy difícil encontrar a un hippie del carbón”. Al mismo tiempo, la cinta expone los elementos que transversalmente convocaban a un grupo etéreo, otorgándole rasgos diferenciadores. Por ejemplo, la música y el baile, aspectos que ni la política cultural del período ni las propuestas de los partidos parecieron considerar seriamente. En particular el baile, señala Martín Bowen, “fue injustamente despreciado como modo de comprensión del mundo y como soporte de ideas” ¹¹⁶ .

Que rebeldía y juventud asomen como términos asociados (con frecuencia se cita a Allende diciendo que “ser joven y no ser revolucionario es una contradicción casi biológica”), no es óbice para que circulen por sus propios carriles. De cualquier modo, es relevante establecer un vínculo entre ambos en lo que podría denominarse un “estilo identificador adolescente”, que se expresa en el afán de definirse en función de una identidad y en la plena adhesión a esta, así como una marcada necesidad de diferenciación y/u oposición respecto de otras identidades. En esta perspectiva, la instancia de la negociación presupone la concesión, y la concesión no es la concesión de un elemento que conforma la

¹¹⁵ Politzer, P.: “¡Estos sí que son pájaros raros! Jaivas que ‘vuelan’”, en *Ramona* N° 63, 9/1/1973.

¹¹⁶ Cf. “Construyendo nuevas patrias”, p. 29.

identidad, sino de la identidad misma. Somos, en este caso, en la medida que no transamos. El hablar aquí de "estilo adolescente" apunta a un período de la vida de los individuos en el cual las figuras identitarias (el grupo de pares, el equipo de fútbol predilecto, etc.) son vividas con mayor fuerza, con un nivel de significación más importante. También es significativa la constante autoevaluación, la definición de sí mismo respecto de los demás.

La identidad cómo fabula: Voto más Fusil

En agosto de 1971, el cineasta Helvio Soto, que había causado gran polémica con su largometraje anterior -Caliche Sangriento (1969)-, estrenaba *Voto Más Fusil*, filme ambientado en los meses previos a la elección de Salvador Allende, que arranca desplegando un texto ante el espectador:

***La mitad de este filme es una ficción la otra mitad reposa en la realidad
Entonces cada uno decidirá qué es realidad y qué es ficción Así, será posible
que para unos todo sea ficción Y que para otros todo sea realidad***

La realidad no es la entidad objetiva que estudia la ciencia, sino aquello que se le aparece a los ojos del observador. Más que constructivismo, sin embargo, hay algo de gesto estético en el planteo de Soto. Lector de los existencialistas franceses, su texto introductorio recuerda los juegos intelectuales de frases célebres de Sartre, como "A moitié victimes, à moitié complices, comme tout le monde" ("Mitad víctimas, mitad cómplices, como todos"). Y el filme, en su totalidad, dará cuenta del modo en que su director instala las disquisiciones de la izquierda en un molde argumental propio de las cintas de género creadas en contextos industriales. En este caso, de un thriller político -cuestión que se retoma en el tercer capítulo-, que por su propia naturaleza define una ficción de trazos gruesos a la hora de construir personajes y situaciones. Esto convierte a la cinta, menos en una fuente del modo en que pueden serlo los documentales -más allá de las pretensiones documentales aquí presentes-, que en un raro ejemplo de cine de ficción expositivo y explicativo respecto de las controversias de la izquierda, capaz por esta vía de retratar conductas, de rescatar tópicos de la discusión ideológicas, de dar cuenta de las oposiciones identitarias, etc.

Tras el citado texto inicial, la película muestra a un individuo (Héctor Duvauchelle) que escapa de perseguidores armados. Presumiblemente un mirista clandestino, mientras se le ve corriendo hacia el lente de la cámara, en ralentado, se escucha su voz en *off* interpellando a otro personaje:

***-El problema es si tu crees o no en las condiciones objetivas -¿Estai huevón?
No estaría aquí... -Entonces, si no crees, no vienen al caso las preguntas, pues
hombre. O eres reformista o eres revolucionario. Y si eres revolucionario,
empieza por hacer cosas.***

El interlocutor del probable mirista es un publicista de filiación PC (Leonardo Perucci), casado con una actriz teatral (Patricia Guzmán) que participa en obras destinadas a "epatar a los burgueses". Por otro lado, entre la "adecuación a las circunstancias" del comunista y la incredulidad de otro de los miristas, encarnado por Marcelo Romo -que en principio rechaza la posibilidad misma de un triunfo de Allende y tras producirse este advierte que no está mal validar el voto popular, pero hay que estar con un ojo puesto en el fusil- transita un relato enrevesado, donde el este último es el "jóven apuesto y audaz" de las cintas de género. Un personaje que critica la reivindicación del pasado del FRAP que efectúan

comunistas “mayores” en una mesa familiar. Que cree en la concreción de lo nuevo (la revolución) y en su propia juventud como evidencia de su mejor derecho para materializarlo. A este respecto, Sergio Salinas señala en su crítica para *Primer Plano* que el personaje de Perucci (“un personaje que refleja al autor”) vive la crisis “de un hombre de clase media, comprometido teóricamente con la revolución, pero incapacitado para actuar; del antiguo militante de una época en que, como se dice en un parlamento, 'para ser revolucionario bastaba tener un carnet del partido'”. Y agrega que “toda la organización del Movimiento de Izquierda Revolucionaria se reduce a Marcelo Romo y dos amigos, quienes, recorriendo las calles de Santiago en automóvil, descubren y frustran el plan sedicioso montado a escala nacional”.

Voto más Fusil estuvo lejos de encontrar la respuesta de público que tuvo su predecesora. Y si bien *El Mercurio* anotó que “resultará tendenciosa para quienes no comparte las ideologías que propugna (sic), pero mantiene constantemente interés y hay notable calidad de realización”, la prensa de izquierda le fue más bien hostil. El crítico José Rodríguez Elizondo afirma que

más de un espectador de cine en el Festival de Cannes ha podido comprobar cómo el proceso chileno se ajusta a lo que debe ser una revolución según las normas de cierta intelectualidad francesa. La película ha mostrado un Chile revolucionario por la actitud valerosa de jóvenes ultraizquierdistas bellos y arrojados; masas que sólo se asoman a escuchar discursos; socialistas inexistentes; comunistas de utilería; una burguesía imbécil que se divide gratis y que complota junta... y un triunfo providencial que sirve para proyectar una imagen final, en close-up, del Presidente Allende ¹¹⁷ .

La identidad en el laboratorio: Diálogos de Exiliados

Aunque en rigor excede el período abordado, *Diálogos de Exiliados*, de Raúl Ruiz, puede ser visto como un “laboratorio” de las identidades chilenas. Estrenada en París en 1974, la cinta fue un fracaso comercial y generó un gran rechazo dentro de la comunidad de

¹¹⁸ expatriados (aun si pocos dentro de ella, o afuera, llegaron a verla ¹¹⁸), que por entonces se abocaba a labores de solidaridad y resistencia y que vio en la obra, en el mejor de los casos, una sátira poco comedida. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo, la cinta tiene el singular mérito de llevar al extremo una política creatorial, resumida en declaraciones que el propio director efectuaba en 1972: “Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una *identificación* o, mejor dicho, una *autoafirmación nuestra* a todos los niveles,

¹¹⁹ incluso los más negativos ¹¹⁹ “. Aun si corresponden a *Tres Tristes Tigres* (1968), estos dichos encuentran un eco en *Diálogos...*

¹¹⁷ Citado por Orlando Millas en “Voto y fusil, pero sin pueblo”. *El Siglo*, 11/8/1971.

¹¹⁸ Jacqueline Mouesca habla de un “desastroso resultado de público” (en *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Editorial del Litoral, Madrid, 1988).

¹¹⁹ “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”. Entrevista en revista *Primer Plano*, Valparaíso, Primavera 1972, pág. 6. Las cursivas son nuestras.

Se apunta aquí, vale señalarlo, no sólo a una noción específica de “lo chileno” (favorecido por el contexto que provee la capital francesa). También se busca exponer el modo en que la identidad individual se subordina a la del grupo -como un modo de salvaguardar la supervivencia del colectivo-, así como el desarrollo de ciertos mecanismos regresivos que operan en esta dirección. Ello para dar cuenta de un escenario donde la evidencia de un otro desconocido resulta amenazante, cuestión que a su vez deriva en actitudes y conductas de salvaguarda de la supervivencia del grupo en el cual el desterrado se reconoce. En último término, cómo la identidad se iguala con la subsistencia.

El filme se presenta como un fresco de la vida de chilenos enfrentados al problema de generar una continuidad de sentido respecto del cotidiano que conocieron hasta el minuto de abandonar su país. Militantes varios de ellos de partidos de izquierda, la fragilidad de sus condiciones de vida, así como el anhelo de un pronto retorno a Chile, se yuxtaponen a la necesidad de iniciar una nueva vida en Francia y a una continua validación de las categorías culturales a las que adhieren.

Con un esquema que introduce un documental dentro de la ficción -generando de este modo una ambigüedad que favorece la incertidumbre y la polisemia-, la cinta se inicia con una pregunta elemental: de dónde se viene. Uno de los chilenos es visto al inicio del filme conversando con un argelino, que le pregunta sistemáticamente por su origen: si es siciliano, polaco o rumano; si proviene de Cabo Verde, Sudáfrica o Mozambique. A cada una de las interminables preguntas, el chileno responde, “plus loin” (“más lejos”).

Establecida la lejanía -no así la ubicación- del lugar de procedencia, se ve a un par de exiliados caminando por una calle parisina y hablando en francés, uno con menos acento que el otro (“Il faut pratiquer le français”, comentan). De pronto, se encuentran caminando en el sentido contrario de un compatriota, al que uno de ellos identifica como Varela, “indépendent de gauche” (“independiente de izquierda”). Se saludan y empiezan a conversar acerca de desarrollos recientes de la política francesa, los que Varela subraya como necesarios de entender en el nuevo contexto que viven. “¡Putá, estamos hablando en francés!”, exclama de pronto este último, sorprendido de sí mismo, tras lo cual se despide. Acto seguido y siempre vistos de espalda o medio lado, sus interlocutores retoman la marcha, que no tiene origen ni destino evidentes. Uno comenta, nuevamente en francés, que “hay que conservar la identidad nacional”. El otro lo secunda, en la misma lengua: “No hay que ser izquierdista francés. Hay que ser izquierdista chileno.”

No habiendo propiamente una hipótesis discursiva, el filme ofrece retazos, viñetas que al conectarse con otras podrían dar cuenta de un problema específico que enfrentan estos chilenos en París. Por de pronto, está el idioma: algunos hablan bien francés, otros tratan de aprenderlo y hay quienes, según parece, se resisten a abandonar el habla chilena, único espacio donde se sienten seguros. Encarado por un compatriota, que le reprocha el estar revelando cuestiones del grupo frente a la profesora de francés, que entiende bien el castellano, uno de los exiliados replica: “¡Pero si eso que hablamos nosotros no es castellano!”.

Hablar “en chileno” asoma, sin duda, como una vía de autovalidación. Más aún, si se consideran las pautas de comunicación asociadas. Las cintas chilenas de Ruiz -así como las de Cristián Sánchez- subrayan cualidades de los diálogos que exceden no sólo su utilidad dramática, sino también su funcionalidad lingüística, de suerte que suelen aparecer las indefiniciones, paradojas y sinsentidos que los hablantes parecen aceptar como un rasgo particular de la transferencia verbal de la información, acompañada de todo un aparataje gestual puesto en escena.

Un ejemplo de lo anterior se da en el tercio final de la película. Una chilena (Carla Cristi) ha recibido un sobre con dinero destinado a la solidaridad con “los compañeros del MIR”. No existiendo una orgánica que se haga cargo del destino de estos fondos, se los traspasa a un “compañero”, de modo que este se encargue. A partir de este punto, el diálogo exhibe una progresiva incongruencia entre contenido y relación, (entre lo que Watzlawick llama

¹²⁰ nivel referencial y relacional –o conativo- de la comunicación), así como abundante imprecisión en el primero de estos niveles. Ella le menciona, como si hubiese estado a punto de olvidarlo, que debe entregarle el mencionado sobre, que contiene 10 mil dólares. El recibe el sobre y le expone a ella, con el dinero en la mano, que ha tenido que pagar de su bolsillo el hotel de un recién llegado y hacer un favor a otro individuo -a quien identifica diciendo, “tú sabes quién”-, todo lo cual sumaría 200 dólares. El encabalgado diálogo continúa así:

-El: ¿Tú creís que yo puedo sacar los 200 dólares de aquí? -Ella: A mí me entregaron 10 mil dólares para que se los entregaras a los otros compañeros... - Él (interrumpiendo): Bueno, yo no tengo por qué estar financiando la asistencia. Lo que yo quiero es sacar 200 dólares de aquí... -Ella (interrumpiendo): ¡Pero no te enojos conmigo! -El: Si no me enojo contigo. Lo que estoy diciendo es que voy a sacar 200 dólares de acá... -Ella (interrumpiendo): Bueno, es tu responsabilidad. -El: Es mi responsabilidad. Voy a sacar 200 dólares de acá, que es lo que he sacado de mis fondos personales -que no son muchos, por lo demás-, coloco un recibito, lo firmo y estamos... ¿Sí?... Ningún problema... -Ella: Tu responsabilidad, no más. -El: Es decir... la responsabilidad no es distinta. No veo por qué. (al mismo tiempo, se separan).

Respecto de la conversación recién descrita, se puede apreciar el intento del personaje masculino de encontrar la aprobación de su interlocutora. En respuesta, no encuentra una negativa absoluta (sólo un “a mí me dijeron”), pero tampoco la complicidad. Sólo se le insta a hacerse cargo de las consecuencias envueltas en su eventual retiro de dinero. Así las cosas, el criterio de justicia que ha invocado para encontrar la aceptación a su argumento, termina bastando para validar su acto.

Por otro lado, “la responsabilidad no es distinta” parece una afirmación desprovista totalmente de sentido en el contexto que se examina. Sin embargo, es la salida que el receptor del sobre encuentra cuando, por tercera vez, se le dice que las cosas quedan en sus manos. Finalmente, nadie ha persuadido al otro de nada, ni se ha probado la validez de los argumentos. Es posible, finalmente, que ambos hayan entendido cosas distintas, lo que en principio negaría el acto de comunicación (el acto de poner significados en común). Sin embargo, la disolución del sentido no es obstáculo en esta comunicación “a la chilena”. Tampoco lo es una cierta vocación por el sobreentendido, en virtud de la cual cada uno entiende lo que entiende, y se desentiende de lo que entiende el otro: la irreductibilidad del lenguaje.

Ahora bien, esta comunicación que se oscurece, que se llena de rodeos e inexactitudes, expresa incoherencias que son aceptadas por el colectivo, al punto de constituir señas de identidad. Y no sólo de forma implícita. Diálogos de Exiliados está poblada por expresiones del tipo “usted me entiende, si es chileno” o alusiones a “esa persona que tú sabes” o “a la que ella sabe”, donde parece asumirse que lo esencial es la complicidad en la relación,

¹²⁰ Cf. Watzlawick, P.; Beavin, J. H.; Jackson, D. D.: Teoría de la comunicación humana. Herder, Barcelona, 1981.

incluso más que la inteligibilidad de lo dicho. En consecuencia, esta lógica compartida implica no sólo enfrentar la incertidumbre: suponer vivir con ella

Personal y grupal

En Ruiz, afirma Vicente Plaza, el sujeto de carne y hueso “es la parte visible de un témpano. En lo sumergido están sedimentados los ladinismos y las tácticas de des-aprendizaje” de las normas civilizatorias, “y finalmente los mecanismos más profundos de funcionamiento y conflictividad al interior de la sociedad y de los individuos”¹²¹. El texto habla de *Tres Tristes Tigres*, aunque es pertinente respecto de *Diálogos...*, cinta que presenta, sin embargo, la particularidad de plantearse en un espectro colectivo de otra naturaleza, donde lo distinto, en tanto amenaza, es central en la construcción de identidad.

En este punto, resulta de la mayor relevancia el modo en que “otros”, que consideramos significativos, nos están evaluando, (quién soy a los ojos de otros: mi familia, mis pares, etc.)¹²². No sólo existen los otros que me juzgan y moldean, por esta vía, mi identidad. También está el proceso de identificación por oposición al otro. Señala Jorge Larraín: “En la construcción de cualquier versión de identidad, la comparación con el ‘otro’ y la utilización de mecanismos de diferenciación con el ‘otro’ juegan un papel fundamental: algunos grupos, modos de vida o ideas se presentan como fuera de la comunidad. Así surge la idea del ‘nosotros’ en cuanto distinto a ‘ellos’ o a los ‘otros’”. Un peligro de todo proceso identitario, agrega, es pasar de la diferenciación respecto del otro, a la oposición hostil¹²³.

¿Qué ocurre en el caso específico de este grupo de chilenos en París? La experiencia traumática del exilio genera un registro de defensa en que el otro es concebido como una amenaza. Asoma, en este contexto, un “registro de supervivencia”, en el que se activan mecanismos de defensa primigenios, que no tienen que ver con el yo ni con la integridad identitaria personal, sino con la mantención de la vida. En tal escenario, la figura de la horda es mucho más potente que la del individuo. Se plantea una “contraidentificación”, que hace florecer las posiciones defensivas y, a la larga, la idea de encontrar en la afirmación de la identidad grupal una vía de subsistencia.

La voz en *off* señala en un pasaje del filme que “en el exilio, los refugiados se siguen comportando como si estuvieran en Chile. Ante el menor problema cotidiano, recurren a los mecanismos de participación y democracia directa, de asambleas, que sólo tenían sentido dentro del proceso chileno”. Esta cultura del “asambleísmo”, que incorpora la noción de que es el grupo el que toma las decisiones, existía en Chile y en París sólo se profundiza, lo que parece congruente con la idea de que el grupo da protección y sentido.

Sin perjuicio de lo anterior, cabe consignar la existencia de dos ejes identitarios básicos para los expatriados: la nacionalidad y la adhesión política. Mientras el segundo puede considerarse horizontal, por cuanto despierta con facilidad la simpatía y la solidaridad de orígenes muy diversos, en el primero habría una verticalidad que uniforma y que tiende a

¹²¹ Cf. “Conceptos para el análisis de Tres tristes tigres”, en Revista de Cine, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Número 5, Diciembre 2003, pág. 23.

¹²² Cf. Identidad chilena. Lom, Santiago, 2001, pp. 23-29.

¹²³ Ibid, pág. 32.

separar al chileno del resto. Y a asimilar a los chilenos entre sí, sin importar las categorías culturales a las que adhiera cada uno. Un punto de interés de este último aspecto está en ver cómo los ejes se van entrecruzando.

El nudo argumental de la película, por llamarlo de algún modo, muestra el “raptó a la chilena” del que es víctima Fabián Luna (Sergio Hernández), enviado a París por la Junta de Gobierno para “cantar la verdad de Chile”. No se trata propiamente de un secuestro, puesto que el cantante es libre de irse, sino de una situación acomodaticia en que es instado a estar “entre amigos”, que le darán una bienvenida, de suerte de generar un acostumbamiento que le impida irse. Esta línea de la narración supone un cruce entre lo nacional y lo revolucionario, al punto de crear un híbrido difícil de definir. El aguzamiento de los rasgos identitarios como vía de subsistencia plantea la necesidad de una diferenciación límite, que incorpora rasgos esencialistas de la nacionalidad por encima de otras consideraciones. Mientras vivían en Chile, los ahora exiliados podían establecer una serie de subdivisiones identitarias (identidad comunista versus identidad mirista, identidad obrera versus identidad burguesa). Cabe preguntarse ahora dónde está el “otro” de quien es necesario diferenciarse.

Por de pronto, es la cultura que los acoge. Pero para estos chilenos, tal como Ruiz plantea, hay otro “otro” que genera una defensa paranoica: es el fascista, o la idea del fascismo en un sentido más general. Y la introducción de Luna, con su discurso nacionalista, pro unidad de la “familia chilena”, encarna la exaltación de estos elementos. Lo que ocurre con la película, finalmente, es que algunos de estos rasgos están también presentes en otros personajes: en el “aristócrata” Vial Errázuriz, que le dice a un documentalista brasileño que no es capaz de entender lo que se le dice, sencillamente porque no es chileno. O en el músico que le comenta a Luna que “en Chile somos blanquitos”, no como los bolivianos.

¿Por qué la inclusión de Fabián Luna? Ruiz señala en una entrevista: “Porque teníamos la impresión de que entre nosotros había un fascista. No un individuo, sino algo en cada uno de nosotros”. Agrega que se refiere a un fascismo como “chilenismo”, que “mira a Chile como un país aparte en América Latina. Nosotros pensábamos haber encontrado un camino hacia el socialismo, no sólo evitando la dictadura del proletariado, sino incluso sin lucha de clases. Una idea bastante extraña. Y este sentimiento de superioridad es muy fascista¹²⁴”.

Lo que Ruiz designa como superioridad bien puede verse como simple diferenciación, mientras su idea de fascismo parece prescindir de la noción de control o dominio, que no es visible en la película. De cualquier modo la figura del colectivo como ente protector y anulador de las diferencias, asume un papel rector en los movimientos de los personajes, vistos siempre en función de un todo. Ello, aun si se observan claras diferencias entre los exiliados con profesiones liberales y los obreros, por sólo dar un ejemplo.

¹²⁴ Entrevista de Ginette Gervais, *Jeune Cinéma*, 1975. Extraído de Blaquièrre-Roumette, M. y Gille, B. : *Films des Amériques Latines*. Editions du Temps, París, 2001.

CAPITULO TRES: Ideas y praxis

“Puede concebirse la evolución pacífica de la vieja sociedad hacia la nueva en los países donde la representación popular concentra en ella todo el poder. Donde, de acuerdo con la Constitución, se puede hacer lo que se desee, desde el momento en que se tiene tras de sí a la mayoría de la nación”.

Y este es nuestro Chile. Aquí se cumple, por fin, la anticipación de Engels ¹²⁵.

Si la ciencia es capaz de explicar, controlar y predecir, la aproximación científica a la historia que proveen las elaboraciones de Marx y Engels -teñidas, como hijas de su tiempo, de la noción de progreso inevitable- explican el determinismo histórico que dejan ver estas palabras de Salvador Allende, proferidas poco después de asumir la Presidencia. El “necesario absoluto” hegeliano apuntaba a que la historia está determinada y tiene un fin. La historia es movida por las “negaciones” y las “negaciones de las negaciones” en una dialéctica idealista. Marx coge este “modelo” para crear una nueva dialéctica, empujada por la lucha de clases.

La evidencia de esta “verdad científica” ofrece aristas éticas e históricas que redundan en la convicción de estar en lo correcto -y de que, en consecuencia, los adversarios están equivocados- al tiempo que proporciona un piso de legitimidad a una estrategia comunicacional como la Operación Verdad. Asimismo, explica en parte la creencia de muchos intelectuales y militantes que adhieren al marxismo en lo inevitable de la revolución,

así como en la dirección que ha de recorrer la flecha del tiempo ¹²⁶. Esta forma de ver el tiempo histórico -en el momento en que se está viviendo- queda de manifiesto en documentos como la “Declaración de diciembre”, leída en 1971 por la senadora socialista María Elena Carrera en una concentración frente a La Moneda:

Notificamos que el pueblo de Chile no volverá atrás. El desplazamiento de los explotadores es definitivo. El ascenso de la clase obrera y del pueblo al mando supremo, la consolidación de los derechos que venimos conquistando a través de tantas jornadas de lucha, la participación efectiva en la dirección del Estado y

la genuina libertad de los que nunca la tuvieron es absolutamente irrevocable ¹²⁷.

Pero también podía ocurrir en el cine. En *La Expropiación* (1972), Raúl Ruiz instala a Jaime Vidal, agrónomo de la Corporación de la Reforma Agraria, CORA (Jaime Vadell), en una discusión que en ciertos aspectos semeja un debate televisivo donde se “enfrenta” al terrateniente que está entregando voluntariamente su fundo (Nemesio Antúnez), quien hace las veces de representante de la derecha, y al hijo de este (Nicolás Eyzaguirre), quien oficia de DC “chascón”. Después de que el personaje de Antúnez, hombre mesurado la mayor parte del tiempo, se queja de cuán difícil le es aceptar que “las fuerzas armadas campesinas” y “estos cuchufletas” lleguen a quitarles la tierra a sus tradicionales

¹²⁵ “Salvador Allende: Primer discurso político después de haber asumido el gobierno”. En Farías, V., op. cit., p. 474.

¹²⁶ Así lo entiende el propio Allende, quien en su discurso de despedida a Fidel Castro, en diciembre de 1971, señala que “no daré un paso atrás”, como advertencia a “aquellos que quieren retrotraer la historia”.

¹²⁷ Cf. Farías, V., op. cit., p. 1734.

propietarios, se inicia una discusión donde los tres personajes alzan progresivamente la voz al punto que apenas logra entenderse lo que dicen. En la disputa, el funcionario gubernamental escucha los argumentos del terrateniente al tiempo que comienza a contraargumentar, mientras exhibe gesticulaciones cada vez más expresivas: “Ese es el desarrollo de Latinoamérica. Es el desarrollo de la historia, ¡es el implacable desarrollo de la historia! “¡Eso no se va a poder detener, por mucho grupo armado que tenga la derecha!”.

Finalmente, para poder hacerse oír, empieza a hablar a voz en cuello: “¡Porque es absolutamente imposible que la historia se detenga! ¡Es absolutamente imposible que la historia se detenga!” Y lo repite, una vez más. En ese momento las cosas se calman un poco. Y el funcionario encarnado por Vadell vuelve a tomar la palabra, sentencioso: “Se desesperan porque la historia los pasa a llevar. ¡Los va a pasar a llevar!”

¿Y cómo se concilia esta inevitabilidad con la posibilidad de un golpe militar, que ya era denunciada por la izquierda en el gobierno de Frei y que ronda, como un fantasma, a lo largo de la presidencia de Allende? El propio mandatario, en sus entrevistas con Régis Debray documentadas por Miguel Littin, es consultado más de una vez acerca del modo en que procedería en caso de que el camino a la revolución (dejando aparte las diferencias entre el entrevistador y el entrevistado respecto del significado de este concepto) se vea obstaculizado. Inicialmente, el mandatario saca a relucir el plebiscito como instancia para aprobar los proyectos que la oposición rechace -ejemplificando con el proyecto de Parlamento Unicameral, finalmente presentado en noviembre de 1971-. Pero tras insistírsele en la posibilidad de un “enfrentamiento frontal”, “un levantamiento militar, por ejemplo”, termina contestando: “Si ellos lo provocan, [el enfrentamiento] se va a producir”.

Determinismo y mito

La insistencia de Debray sugiere en él un determinismo histórico como el que ya se ha esbozado, una percepción de lo inevitable, o al menos de la necesidad de “voto más fusil”. Y lo que aquí se plantea es un nexo –a menos al nivel del discurso- entre el señalado determinismo y lo que podríamos llamar un abordaje mítico de la historia. Mientras el

mito -en la visión de M. Eliade¹²⁸ - “ya fue” y, por lo tanto, sólo es esperable que sus consecuencias se presenten una y otra vez, la historia entraña una incertidumbre que la lógica del mito puede, eventualmente, atenuar. El mito no debe entenderse aquí como fabula o invención, sino como una historia verdadera, altamente preciosa al ser sagrada, ejemplar y significativa. El mito supone, cada vez que una repetición ritual tiene lugar, una creación del mundo. El hacerse de cualquier ritual asociado con el mito, entraña el regreso a otros parámetros temporales, los de un inicio, los de un tiempo autocontenido.

En *La Expropiación* destaca en primera instancia el escenario mítico que proporciona la casa patronal, revelando el modo en que habitar ese espacio es un modo de ser de quienes lo ocupan. Concluido el mencionado “debate” entre Nemesio, Jaime y Nicolás, el primero invita al interventor a una “fiesta” en el subterráneo. Los participantes son espectros: un huaso que murió degollado, un sacerdote a quien Nemesio pide la absolución por haber “pecado de cobardía, y varios más. Estos personajes bailan, cantan y, ante todo, definen su pertenencia a un lugar. La casa de campo, en tanto resumidero de tradiciones, universo encerrado en sí mismo y modelo de la creación de un mundo, parece sentenciada.

¹²⁸ El autor desarrolla esta visión del mito en distintas publicaciones, entre ellas *Lo Sagrado y lo Profano*. Paidós, Barcelona, 2004.

Sobreviven sus fantasmas y Nemesio podría ser el primero de ellos que debe buscar un nuevo techo.

Otro mito en juego, asociado a la inevitabilidad, es el mito de la revolución.

Revolución, hombre nuevo y nueva sociedad.

El 14 de septiembre de 1962 se publica en Santiago un libro cuya tapa exhibe a un grupo de proletarios en lo que parece una manifestación política. Tributaria del muralismo mexicano, la ilustración de portada nos muestra a individuos llenos de rabia, cuerpos musculosos, pies descalzos y los puños en alto acompañados de gritos de rigor, incluidos los de un niño de muy corta edad, en brazos de su madre. Uno de los manifestantes es un descamisado que ayuda a sostener una pancarta que reza: “Revolución en Chile”. Tal es también el nombre del libro, firmado por una tal Sillie Utternut, periodista neocelandesa según se indica la contraportada. Pero Sillie Utternut, reportera que se sorprende con los contrastes y absurdos de un país que parece dormir sobre un polvorín, es un nombre de fantasía. Guillermo Blanco y Carlos Ruiz Tagle son los verdaderos autores de este *bestseller* local,¹²⁹ que antes de un año había agotado 15 ediciones .

En 1965, en tanto, se estrenaba en los cines locales Más Allá de Pipilco, comedia de situaciones con trasfondo político dirigida por el chillanejo Tito Davison –de dilatada trayectoria previa en Hollywood, México y el cine local- y protagonizada por el popular actor y humorista Manolo González. El afiche de esta cinta acerca de las peripecias del “Candidato González”, deja ver un aspecto llamativo. Si en el extremo inferior izquierdo se ve a manifestantes portando un cartel del “Partido Izquierdista ¡Revolucionario!” llamando a votar por su candidato, otro tanto hacen –en el extremo superior izquierdo- los adherentes del “Partido Tradicionalista ¡Revolucionario!”¹³⁰ .

Estos ejemplos buscan ilustrar el modo en que la Revolución pasó a incorporarse en vocablo privilegiado, invasivo a fuerza de su uso y sintomático de los tiempos que se viven. Ello, en buena parte, como lo plantea Julio Pinto, por el efecto combinado del triunfo de la Revolución cubana y el ascenso electoral de la izquierda, que estuvo a punto de llevar a Allende a la presidencia en 1958. Como nunca antes, agrega el autor, “surgía en Chile la expectativa concreta de hacer la revolución”. Y si bien existió una concepción política medianamente clara de lo que el término implica (la transformación radical del régimen político, económico y social vigente), cabe insistir en la penetración social del término, particularmente en las nuevas generaciones. Sean los jóvenes que fundaron el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, los que se identificaron con la revolución de Fidel Castro, la “Revolución en Libertad” prometida por la DC, o la “Revolución de las flores” asociada al movimiento hippie.

Una vez incorporada a los programas de la izquierda, en vistas de las elecciones de 1970, la revolución se entenderá en la izquierda como parte de la vía chilena al socialismo –es decir, “gradualista” en la línea del PC, debiendo cumplirse ciertas etapas antes de su concreción- o bien en una concepción rupturista -en la línea del MIR-, planteando lo

¹²⁹ Sintomáticamente, la obra volvió a ser reeditarse bajo el gobierno de la UP: su 21ª edición apareció el 7 de septiembre de 1973.

¹³⁰ Signos de exclamación son del original.

ineludible de la insurrección armada. En uno u otro caso, se planteaba como parte de la tarea revolucionaria la creación de un Hombre Nuevo.

Un imperativo ético en Marx es poner fin a las relaciones sociales en virtud de las cuales el hombre se ha convertido en un ser esclavizado y enajenado, restaurando la esencia de la cual ha sido despojado tras ser convertido en mercancía por la sociedad capitalista. La transformación revolucionaria del capitalismo al socialismo producirá, en tal escenario, un “hombre nuevo”, que se reencuentra con su verdadera esencia tras superar su estado de alienación. Por lo tanto, asociada a una revolución de inspiración marxista -incluso si esta pretendía llevarse a cabo por los cauces de la “democracia burguesa”-, subsiste esta idea como un *sine qua non*.

La figura del hombre nuevo es objeto de un *revival* en América Latina en los años 60 gracias al frecuente uso que de ella hace el Che Guevara. “Para construir el comunismo”, afirma en 1965, “simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo”¹³¹. “El hombre nuevo, el hombre del futuro”, dice un redactor de *Punto Final*, “es el objetivo más eminente que persiguen las revoluciones verdaderas”¹³².

Cabe preguntarse, en este punto, cómo puede operar este proyecto de ser humano en medio de un proyecto de transición al socialismo por la vía constitucional y cómo se vincula esto al determinismo histórico recién esbozado, que a la hora de la instauración del nuevo gobierno -que aspira a construir un nuevo régimen- evidencia la necesidad de diferenciarse del pasado. De ser radicalmente nuevo.

Allende, a poco de haber asumido, llama a “todos los que aman esta Patria” a “romper el subdesarrollo y edificar la nueva sociedad”. Esta nueva sociedad, agrega, estará “basada en la nueva economía”. Todo está por hacerse: “La gran tarea de edificar una nueva nación, con una nueva moral”, la construcción de “la nueva patria, que será también la construcción de vidas más prósperas, más dignas y más libres”¹³³.

De vuelta al mito de la revolución, cabe rescatar la caracterización que Robert Darnton hace de la Revolución Francesa -hito que cristaliza la idea misma de revolución política- al celebrarse su bicentenario. Junto con llamar la atención respecto del hecho de que la celebración de los valores de libertad, igualdad y fraternidad parece obviar en 1989 el Terror subsecuente, el historiador destaca la energía utópica desatada por la revolución triunfante, así como “el sentido de posibilidad ilimitada” o “posibilismo” de la emoción popular¹³⁴.

Se habla aquí, valga la insistencia, de una revolución que consigue imponer sus términos y que establece un escenario nuevo, en el cual los ciudadanos han de tratarse igualitariamente y donde el primer día del primer año de la nueva historia francesa es el del fin de la monarquía, el 22 de septiembre de 1792. Y una revolución que se lleva a cabo sin que siquiera la palabra “revolución” se empleara en estos términos antes de su estallido.

¹³¹ Texto dirigido a Carlos Quijano, del semanario uruguayo *Marcha*, marzo de 1965. En Zea, L. (ed.): *Ideas en Torno de Latinoamérica*, vol. I. UNAM, Ciudad de México, 1986.

¹³² PF 18, diciembre de 1966. Citado por Pinto en “Hacia la Revolución en Chile”, en *Cuando Hicimos Historia. La Experiencia de la Unidad Popular*. Lom, Santiago, 2005, p. 13.

¹³³ “Primer discurso político...”. En Farías, V., op. cit., pp. 477, 479.

¹³⁴ Cf. “The Kiss of Lamourette”, ensayo aparecido originalmente en *The New York Review of Books*, 19/1/1989. Compilado en *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*, WW Norton, Nueva York, 1990, p. 17.

Por el contrario, para la década de 1960 en Chile y muchas otras latitudes, el término sería de uso corriente.

De estas consideraciones cabe transitar a los pasos políticos en virtud de los cuales se pretende construir una “nueva cultura”.

Política cultural

Aunque sólo la última de las “primeras 40 medidas” propuestas en el Programa de Gobierno de la Unidad Popular (“Crearemos el Instituto Nacional del Arte y la Cultura y Escuelas de formación artística en todas las comunas”) puede considerarse como propia de un proyecto cultural, en el sentido clásico del término “cultura”, el programa sancionado por los partidos de la coalición en diciembre de 1969, sí contempla un capítulo que aborda el tema de “una cultura nueva para la sociedad”. Allí se puede leer lo siguiente:

El proceso social que se abre con el triunfo del pueblo irá conformando una nueva cultura orientada a considerar el trabajo humano como el más alto valor, a expresar la voluntad de afirmación e independencia nacional y a conformar una visión crítica de la realidad.

Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto.

Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.

El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. Una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura.

El sistema de cultura popular estimulará la creación artística y literaria y multiplicará los canales de relación entre artistas o escritores con un público infinitamente más vasto que el actual¹³⁵.

Que la ambición de contar con un “sistema educacional radicalmente transformado” -a su vez considerado por parte de la izquierda como una de las condiciones para la creación de una nueva cultura- no haya logrado materializarse, no es sinónimo de que el gobierno no haya hecho el intento (como deja ver el proyecto de Escuela Nacional Unificada, ENU). Por el contrario, que el señalado Instituto Nacional del Arte y la Cultura no haya visto la luz -ni que pudiera concretarse un “sistema nacional de cultura popular”, como señalaba también el programa-, podría entenderse como síntoma, no sólo del lugar que este ámbito ocupaba en la jerarquía de propiedades del gobierno -en un período de duras batallas en el ámbito

¹³⁵ Cf. <http://www.organizacion.cl/Default.aspx?PageContentID=118&tabid=220>

económico y político-, sino también de la ausencia de un proyecto presentado como un conjunto orgánico desde el Estado.

Es preciso en este punto agregar, sin embargo, de que tal como se planteó entonces, el cambio cultural pretendido era “una tarea que está más allá de las posibilidades de acción y responsabilidades específicas del aparato gubernamental, pues involucra al conjunto de la sociedad y sus organizaciones y, particularmente, supone el aporte creativo de sus

intelectuales y la presencia viva de las masas ¹³⁶. Dicho eso, y subrayada la ausencia de una instancia de carácter ministerial o afín, capaz de asumir la producción y gestión de una “revolución cultural”, cabe agregar que los Centros Locales anunciados en el programa, mutados en Centros de Cultura Popular (CCP), sí fueron puestos en marcha, aun si aquello ocurrió con grados importantes de dificultad. Un artículo publicado en octubre de 1972 por *La Quinta Rueda*, la revista publicada por la estatal Quimantú, grafica esta situación.

Dos funcionarias de la Corporación de la Reforma Agraria (Cora), encargadas de Difusión Cultural, llegan hasta el asentamiento campesino de Carolmo, a más de 30 kilómetros de Quillota. Integran la Tercera Zonal de la Cora y ambas, en principio, deben atender las necesidades -en el ámbito cultural- de más de 5 mil familias de las provincias de Valparaíso y Aconcagua, echar andar y mantener los CCP.

Al caer la tarde, y reunido en el lugar un medio centenar de campesinos, una de ellas se dirigió a la concurrencia, proponiéndoles formar un CCP:

Les explicó en qué consistía: alfabetización, charlas, clases de artesanía, formación de conjuntos folklóricos (...) Fue una improvisación brillante, escuchada en religioso silencio por los campesinos. Cuando terminó de hablar, uno de los campesinos pidió la palabra- -¿Me permite, compañera?... ¡Muy relindo el cuentito!... ¡Pero resulta que no es usted la primera funcionaria de Cora que viene a ofrecernos este mundo y el otro!... ¿Y qué ha pasado?... Vea, ahí está el pozo CORFO: seco... Ahí está el tractor, parao desde el año pasado por falta de repuestos. ¡Y pa qué vamos a seguir!... ¡Como que ya no creemos en tanta promesa! ¹³⁷

La nota agrega que las funcionarias “pideron una oportunidad” para volver al lugar con libros, revistas y un conjunto folclórico. “Y una semana después, por primera vez en mucho tiempo, los asentados de ‘Carolmo’ vieron una promesa cumplida”. Creado el CCP, fue bautizado, a instancias de los propios campesinos, con una expresión que en mapudungún significa “sol del saber”: Quimantu.

El caso Quimantú

La escena se desarrolla en Santiago, en la Población Che Guevara. Hasta ahí llega, con pronunciado retraso, un funcionario de Quimantú con la misión de dar la partida a un taller de creación literaria. Tras la consulta de un poblador apellidado Godoy, el funcionario explica que la editorial ha establecido una instancia que considera la presencia en la población de un “grupo de escritores que funcionan en este caso como monitores de la creación

¹³⁶ Cf. Rivera, E.: “Política Cultural. Para comenzar a hablar”, *La Quinta Rueda*, noviembre 1972.

¹³⁷ Artículo de L. Abarca, *QR N° 1*.

cultural”. Los escritores son la mayoría, dice, pero también hay “profesores de literatura o simplemente personas vinculadas a los medios de la creación literaria de nuestro país”.

-Parece que la gente que comenzó esto y quienes tienen esta idea parece que no vienen de las bases populares, lo interpela Godoy. -En reuniones posteriores, una vez que funcione el taller, discutiremos entre otros, justamente ese problema. Veremos los puntos de vista sociológicos: Lukacs, Lenin... -¿Y nosotros podemos escribir? -Se trata de eso, compañero... -Pero...¿nos van a imprimir eso? -Exactamente. Este proyecto consiste en que, lo que el pueblo chileno lea, dentro del proceso político que vivimos, sea generado (...) por las bases populares. (...) -¿Vienen a darle cultura al pueblo o vienen a aprender?

A diferencia de la experiencia retratada en *La Quinta Rueda*, esta escena no corresponde a un registro de acontecimientos (por lo pronto, Quimantú no llevó a cabo iniciativas como la descrita aquí). “Jugamos con la idea de que había un poeta, un intelectual que hacía una

labor de proselitismo a través de Quimantú”, contaría posteriormente Cristián Sánchez¹³⁸, quien recibió en 1972 material virgen para efectuar un trabajo práctico en la carrera de Cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la U. Católica. Sánchez unió esfuerzos con sus compañeros Rodrigo González y Sergio Navarro para realizar entre los tres un solo largometraje: *Esperando a Godoy*¹³⁹.

Ficticia, como se ha señalado, la escena ilustra sin embargo -tal como lo hacía la anteriormente descrita- dos cuestiones relevantes del período estudiado: por un lado, la problemática asociada a una intervención cultural “desde arriba”; por otro, el estatus referencial que en breve plazo adquirió la editorial, que se convertiría en la iniciativa cultural más exitosa y trascendente del gobierno de la UP.

En 1970 la Editorial Zig-Zag, una de las mayores y más tradicionales empresas del rubro en el país, enfrentó un conflicto con sus trabajadores, quienes en diciembre votaron un paro con el fin de que Zig-Zag fuera integrada al “área social” de la economía. Finalmente, el 12 de febrero de 1971 se firmó el acta de compra de todos los activos por parte del gobierno. Nace así la Editora Nacional Quimantú, bajo la dirección editorial del costarricense Joaquín Gutiérrez.

Con lemas como “leo, luego existo” y “Sólo progresa aquel que sabe”, la nueva empresa lanzó una serie de colecciones, partiendo por *Quimantú para Todos*, dirigida -como ella misma se presentaba- a “satisfacer una amplia necesidad cultural: la de ofrecer lo mejor de la literatura chilena, latinoamericana y universal de todos las épocas a precios al alcance de nuestro pueblo, abriéndole así una ancha ventana hacia la vida”.

La apuesta de poner el libro al alcance de todos, mediante una política de producción, distribución y tiraje que abarataba costos de edición y venta, significó en el caso de la señalada colección un tiraje cercano a los 70 mil ejemplares para títulos de Francisco Coloane, Nicomedes Guzmán y Jack London, que marcaron presencia -por primera vez- en kioscos de diarios. Asimismo, la concepción del libro como elemento emancipador de conciencias para el “nuevo Chile” supuso la continuidad de series de educación política, tales como los *Clásicos del Pensamiento Social* y, especialmente, los *Cuadernos de Educación Popular*, dirigidos por Marta Harnecker

¹³⁸ Entrevista con el autor, enero de 2001.

¹³⁹ La cinta no alcanzó a mostrarse en su momento. Sin embargo, se espera que, con la ayuda de Jorge Ruffinelli y la U. de Stanford, pueda tener un montaje final y estrenarse en 2008.

Con tirajes de 50.000 ejemplares, Quimantú alcanzó con sus colecciones los distintos y remotos lugares de la geografía chilena. La producción editorial abarcó distintas áreas del conocimiento y a diferentes grupos etéreos. El resultado de este esfuerzo fueron series como *Nosotros los Chilenos*, *Minilibros*, *Cordillera* (Narrativa de bolsillo), *Cuadernos de Educación Popular*, *Camino Abierto*, *Clásicos del Pensamiento Social* y *Cuncuna*, entre otros. Asimismo, se editaron revistas como *Cabrochico*, *Onda* (juvenil), *Paloma* (femenina), *La Quinta Rueda*, *La Firme*, *Mayoría* e *Historietas Q*, entre otras.

A propósito del papel formativo de la editorial, cabe rescatar la viñeta complementaria de un artículo de Volodia Teitelboim acerca del éxito de la misma ¹⁴⁰. Dos chilenos de cuello y corbata conversan en plena calle. “Yo hice estudios en París”, comenta uno. “Yo, en Londres”, dice el otro. Y un tercero irrumpe: “Yo, en Quimantú”. Para cuando apareció el artículo, la editorial se aprestaba a editar su ejemplar número 5 millones. Para la fecha del golpe, según fuentes de la empresa, la cifra había llegado a 12 millones.

“Un derecho del pueblo”

Más allá de su circulación limitada -y en consecuencia, de su limitado impacto-, hay razones para suponer que el Manifiesto fue entendido en su momento como un texto de alcances oficiales. Un artículo ya abordado de la revista *Primer Plano* es ilustrativo de lo anterior, al señalar que, al menos durante el primer año de Allende en La Moneda el Manifiesto fue el “único documento” que podía ilustrar acerca de los nuevos rumbos que el Gobierno impondría al cine nacional ¹⁴¹.

Por de pronto Miguel Littin, artífice del documento, sería ratificado en su condición de líder del colectivo agrupado en torno al Centro de Cine Experimental, quien lo elige como su candidato para ser propuesto al recién electo y confirmado Mandatario socialista como candidato a presidir el directorio de Chile Films. A fines de diciembre, sin que se generaran mayores obstáculos, Littin es nombrado por Allende a cargo de la estatal cinematográfica.

Entre las primeras tareas desarrolladas por Chile Films -aparte del documental *Compañero Presidente*- están los “Informes”, formato que reemplazó al noticiario “Chile en Marcha”, que se emitía durante el gobierno de Frei Montalva. Estos trabajos, de alrededor de 10 minutos de duración, diferían del tradicional esquema de propaganda basado en “cortes de cinta” presidenciales. Ítemes como la campaña del medio litro de leche, la estatización de bancos e industrias, la nacionalización del cobre o el aumento de la producción (“elevar la producción es también revolución”) estaban entre los considerados en estos informes donde, al decir de uno de los miembros del directorio, prevaleció la lógica del MIR. “Hacíamos un noticiero monotemático, con problemas de fondo, que causaban un gran conflicto para Allende en los cines; venían las pifias, se dividía el cine por la mitad”,

¹⁴² señala un realizador de esta militancia. Como ejemplo pueden citarse las referencias en el archivo de Chile Films de un informe elaborado con motivo de la celebración del 1 de mayo de 1971, a cargo de Horacio Marotta y Dunav Kuzmanic:

¹⁴⁰ “5.000.000 de libros”, en *La Quinta Rueda*, N° 4, enero-febrero 1973.

¹⁴¹ Cf. Soto, H: “Algunos fantasmas”, op. cit.

¹⁴² Entrevista con el autor, julio de 2007.

LA LUCHA POPULAR. DESFILES. EL PUEBLO ORGANIZADO LLEGA AL GOBIERNO DESPUES DE LARGA LUCHA DE CLASES. DESFILES A LO LARGO DE CHILE. A LAS MASACRES EL PROLETARIADO HA RESPONDIDO CON ORGANIZACION RESEÑA DE LA IZQUIERDA CONCENTRACION DE LA CUT EL

143

DIA PRIMERO DE MAYO. DISCURSO DEL PRESIDENTE SALVADOR ALLENDE.

Este esquema implicó, en efecto, un modo diferente de entender la labor propagandística oficial, aun si despertó críticas desde la propia izquierda. El crítico Hans Ehrmann señalaba que en más de una oportunidad, en vez de explicar las problemáticas del minuto de modo claro y convincente, “se cayó en una euforia revolucionaria que, si bien entusiasmará a los ya convertidos, puede tener un efecto distinto y aun contraproducente en los sectores indecisos”¹⁴⁴.

Esto era, básicamente, lo realizado hasta mitad de 1971, quedando por establecer la elaboración de una política que pueda vincularse al Manifiesto. En lo conceptual, el propio Littin había planteado tempranamente una posición al respecto:

Chile Films ha de ser la base fundamental del surgimiento del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos de Chile, con elaboración de películas propias, mediante las cuales el cine se transformará en vanguardia de una cultura nacional”¹⁴⁵.

A mediados de 1971 el presidente de Chile Films da a conocer a la prensa, acompañado de los demás integrantes de la plana ejecutiva -Douglas Hübner (PC), Patricio Guzmán (“Independiente de izquierda”), Arturo Feliú (PC), Fernando Bellet (PS) y Sergio Trabucco (MIR)-, el “Informe a los Cineastas Chilenos”. En este se plantea que, “tomando en cuenta que las viejas estructuras heredadas del sistema capitalista han sido incapaces de generar una real y verdadera expresión cinematográfica”, la plana ejecutiva “ha tomado la resolución de transformar esas estructuras de la Empresa Estatal de Cine”¹⁴⁶. El documento, asimismo, se vale de las visiones al uso en el área de las comunicaciones para señalar que el cine, “más que un ‘emisor’ de consignas alienatorias (sic), deberá ser un vehículo de ‘recepción’ de las formas culturales que se gestan en el seno mismo de la lucha de clases y en el enfrentamiento diario”.

La señalada reestructuración se elabora en torno a la estructuración de cuatro áreas: Administración, Producción, Distribución y Creación. En esta última comenzaba a darse cuerpo a un plan “estrella” de la nueva administración: los Talleres Cinematográficos, instancias teórico-prácticas que, indica Littin al dar a conocer el informe, “serán los núcleos básicos de análisis de la tarea cinematográfica y facilitarán la formación de nuevos cuadros de cineastas”. En algunos de ellos hubo realizadores específicamente a cargo, mientras la jefatura global recayó en Bellet.

Conforme a la nueva estructura, se crean el Taller Didáctico (supervisado por Hübner, con la misión de producir filmes “destinados a transformar la actual expresión publicitaria,

¹⁴³ http://www.chilefilms.cl/chilefilms/archivos_filmicos.htm

¹⁴⁴ “Mucho por hacer”. Ahora, 18/5/71. p. 47

¹⁴⁵ Cf. Ehrmann, H.: “Chile: un año de cine con la Unidad Popular”. Marcha, Montevideo, 11/2/1971. Pese a que se trata de una cita, que como tal debió haberse proferido en una sola ocasión, el autor de la nota señala a renglón seguido que Littin se expresó así “a lo largo de diversos textos publicados entre el 70 y el 71”.

¹⁴⁶ Cf. “Cine chileno: en busca de su expansión”. Telecrán, Stgo., 9/7/71, p. 14-15.

dando importancia a las campañas de salud pública, perfeccionamiento técnico-laboral, alfabetización y educación en todos los niveles"); el Taller Infantil ("que elaborará filmes con la participación directa de los niños"); el Taller Documental, conducido por Guzmán; el Taller Informativo (a cargo de Horacio Marotta y responsable de difundir la política estatal, "incluso la edición de noticiarios de Gobierno"); el Taller Argumental (destinado a realizar largometrajes que "den una imagen total de la historia y las luchas de la nación chilena en su largo camino a la independencia"); y los Talleres Regionales.

Asimismo, el directorio convocó a un concurso nacional de guionistas y realizadores, sobre cuya base -explicó Littin- se realizarían siete largometrajes. La calificación de los mismos estuvo a cargo de un Comité Creativo, que pocos meses después recomendó "guiones e ideas" -en el orden que sigue- a las demás instancias de Chile Films:

- 1.- Gente de la Tierra, de Patricio Guzmán 2.- Balmaceda, de Fernando Balmaceda
3.- El Jote, de Francisco Rivera 4.- Santa María de Iquique, de José Caviedes
5.- Galia, de Sergio Briceño 6.- Juan Maula y El Garrúo, de Dunav Kuzmanic 7.-
Gerraldo Tres, de Douglas Hübner 8.- Sewell, de Alejandro González**

Dos mundos

En cuanto al área de distribución, puede recordarse "que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos", según indica el Manifiesto. Sin alusiones al documento, la directiva de la estatal cinematográfica anunció en julio de 1971 la inmediata creación de "circuitos de captación de nuevos públicos" asociados a agrupaciones vecinales, centros de madres, clubes deportivos, sindicatos, universidades y colegios ¹⁴⁷.

El anuncio de circuitos para llegar a nuevos públicos supone un quiebre con los esquemas tradicionales de distribución y exhibición, siendo por otro lado la sanción estatal de una práctica que se venía realizando desde la década de los 50 y que llevaban a cabo instituciones como el Centro de Cine Experimental, del mismo modo que particulares como

Alicia Vega: exhibiciones, en 16 mm. ¹⁴⁸, de cintas locales y extranjeras de diverso metraje en poblaciones, sindicatos, universidades, centros culturales y otros. Para 1959, como acusa una memoria de la entidad fílmica de la "U", hay "escaso número de salas públicas

equipadas para la proyección de películas de formato substandard" ¹⁴⁹. La difusión del material documental generado por el propio Centro se lleva a cabo, entre agosto y octubre del mismo año, en diversos institutos binacionales (Chileno-Francés, Chileno-Británico, Chileno-Soviético, etc.), cineclubes, escuelas normales, la Población Juan Antonio Ríos, etc. En total, en el período señalado -y excluida la exhibición a través de la naciente

¹⁴⁷ Ibid..

¹⁴⁸ El nombre de este formato *substandard* -como se lo llamaba en los 60- alude al ancho del material fílmico proyectado, que normalmente coincide (aunque no necesariamente) con el ancho del usado en el rodaje. Asimismo, el material rodado y proyectado en 35 mm. correspondía por entonces -y aún hoy- a los estándares de las producciones industriales de ficción, así como a las proyectoras de las salas que integran el circuito comercial de exhibición.

¹⁴⁹ Memoria de Trabajo Cine Experimental (Período 1957-1962). Archivo de Hans Ehrmann, Fundación Chilena de Imágenes en Movimiento.

TV universitaria de Valparaíso, así como de proyecciones de las que no hubo cifras- se contabilizan cerca de 7 mil espectadores, dentro y fuera de Santiago. Aun si no ha sido aquí posible determinar la naturaleza de los términos de una eventual comparación, cabe consignar que el Departamento de Cine y la Cineteca de la infrascrita universidad informaban, en octubre de 1972, que “en organizaciones comunitarias y sindicales, dentro y fuera de Santiago” presentaron “337 funciones para cerca de 200 mil espectadores entre enero y agosto de 1972¹⁵⁰”.

La producción, distribución y exhibición en este formato veían, en todos estos casos, la posibilidad de consolidar un circuito por definición alternativo (complementario o eventualmente competitivo) frente al de 35 mm. La postura gubernamental, sin embargo, no entregó los frutos en ninguna de estas áreas. Pero la distribución en 35 mm. ya empezaba a convertirse en un problema significativo para Chile Films en los mismos momentos en que daba a conocer su vía de reestructuración del cine chileno. El 1º de julio de 1971 las compañías norteamericanas con sede en Santiago (entre ellas, Metro, Columbia, Fox y United Artists, afiliadas a la Motion Picture Association of America, MPAA) anunciaron la suspensión de la importación de películas de sus casas matrices. Las compañías, que en años recientes habían retirado material de Argentina, Uruguay y Colombia, en Chile - donde sus filmes copaban el 70% del mercado- daban argumentos del mismo orden: una tasa impositiva muy alta (de los 7,50 escudos entregados por el espectador en un ticket, constataba en septiembre de 1971 una nota de *Ercilla*, 4,83 se transforman en impuestos)¹⁵¹

. Las cintas de los grandes estudios de Hollywood, así como de directores europeos consagrados que estos distribuían internacionalmente (Fellini, Bergman), amenazaban con abandonar los circuitos locales.

Pocas semanas más tarde, mientras el Gobierno se encontraba en complejas negociaciones con los representantes de las *majors*, Littin ofreció una conferencia de prensa en la sede de la recién creada Distribuidora Nacional de Cine, para anunciar el nacimiento de la entidad, dependiente de Chile Films, creada con miras a “distribuir en el extranjero todas las producciones cinematográficas nacionales y exhibir en Chile los mejores films del mundo, a cuyo acceso ha estado privado por largos años el público chileno”. En la línea de lo planteado a principios de julio respecto de “circuitos de captación de nuevos públicos”, se declara ahora que la Distribuidora Nacional “pondrá en marcha de inmediato un plan de creación de un circuito popular de exhibición cinematográfica a nivel de sindicatos, asentamientos, lugares de trabajo, escuelas, poblaciones, etc.” Semanas más tarde y a través de un documento, la estatal anunció que su distribuidora contaba ya con títulos que empezaría a exhibir “dentro de pocos días” y, si bien no se entregaba una “parrilla” de estrenos, se anunciaba que, fruto de los convenios y gestiones realizados por el presidente de la empresa, “comenzarán a llegar al país películas checas, húngaras, polacas, soviéticas, italianas, francesas, cubanas, alemanas, inglesas, etc., de alto valor

¹⁵⁰ Cf. Flores, C.: “16 mm: La pantalla nómada”. La Quinta Rueda N° 1, Santiago, Octubre 1972, p. 18.

¹⁵¹ Cf. Ehrmann, H.: “El lío de las películas”. *Ercilla*, Santiago, 22/9/1971 pp. 47-48. La nota prosigue: “A esto se suman aquellos que pagan distribuidores (importadores de los films) y exhibidores (dueños de las salas de cine), derechos de aduana, impuesto a los servicios, etc. Esta misma colilla (de un boleto para ver una cinta) mostrará cómo, durante años, se fueron agregando nuevos impuestos. Por otra parte, el cine fue declarado artículo de primera necesidad y se produjo el contraste entre tributos altos y precios bajos para entradas al cine”.

cultural y artístico¹⁵² ". En la práctica, sin embargo, había iniciado sus actividades como distribuidora en el mismo mes de julio con Lucía, del cubano Humberto Solás, que 20 meses antes se había llevado el galardón principal en el festival de Viña del Mar.

Desde el minuto en que las *majors* anuncian su salida del mercado, "se ha bailado un minué económico entre el gobierno chileno y las compañías norteamericanas", informaba a mediados de 1972 la revista Chile Hoy. "El gobierno trató de mantenerlas en Chile, mientras ellas expresaban sus deseos de quedarse. No se encontró la solución económica aceptable para ambas partes"¹⁵³ .

Para la institucionalidad fílmica, el problema era particularmente complejo. En el contexto de la batalla ideológica y cultural, la ausencia de filmes considerados alienantes - o en el mejor de los casos distractivos- podía ser vista como un triunfo, aun si esta postura fue resistida por sectores proclives a la UP, en especial los ligados a la crítica. Al respecto es iluminador lo que plantea Hans Ehrmann en la nota recién citada:

Nadie pretende eliminar de Chile el cine de Estados Unidos, cuyos canales comerciales, por lo demás, controlan también importantes sectores del cine europeo. Hollywood produce una buena cantidad de cine alienante, pero también una serie de filmes críticos de su sistema y con una visión analítica de su sociedad. Es decir, no es por entero vehículo de penetración ideológica y portador de pautas de conducta ajenas a nosotros. Lo que sí es inaceptable es la posición de "todo o nada" de las distribuidoras norteamericanas en relación con sus productos. Esa técnica, empleada con éxito en Chile y en muchos otros países, produce de hecho un bloqueo del cine no controlado por la Motion

Picture¹⁵⁴ .

Ehrmann, quien durante este período era corresponsal en Chile de Variety -la revista que hasta hoy lleva el pulso de la industria hollywoodense-, planteaba en septiembre de 1971 que el Gobierno enfrentaba el problema, en el caso de que las distribuidoras volvieran a proveer de películas al mercado, de desprenderse de sus escasas divisas, pero que había uno aún mayor: "la menor recaudación de impuestos en escudos si el público de cine disminuyera a la par de los estrenos", al tiempo que "una disminución demasiado intensa de estrenos cinematográficos, seguramente sería explotada políticamente por la oposición"¹⁵⁵ .

Si Chile Films se había planteado en un principio el tema de los públicos por explorar, quedaba ver cuál sería su actuación respecto del público promedio de las salas comerciales de cine, más aún si podría contar con algunas de ellas (como el cine Bandera) para sus propios estrenos y ciclos. Entrampada la negociación a lo largo del resto del gobierno de Allende, las siete filiales estadounidenses pasaron de 225 películas en cartelera en 1970 a 40 en 1971 y a cero en 1972 y 1973. En sentido inverso, la distribuidora de Chile Films

¹⁵² "Chile-Films y la Política Estatal de Cine", documento disponible en carpeta Chile Films del Archivo de Hans Ehrmann, Fundación Chilena de Imágenes en Movimiento.

¹⁵³ Cf. Ehrmann, H.: "El salario del cine". Chile Hoy, Santiago, 23/6/1972, p. 20.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Cf. "El lío de las películas", op. cit.

importó 25 largometrajes en 1971 para pasar a 154 en 1972 y a 220 en 1973, llegando a copar el 73% del mercado.

¿Cuál sería la estrategia de la estatal en este punto? Algo de ella puede inferirse en la lectura del aviso a página completa aparecido en distintos diarios a fines de abril de 1972 donde Chile Films daba a conocer “Lo que el público y la crítica esperaban: (...) los primeros 50 títulos adquiridos para este año”, en “un esfuerzo cultural de una empresa del Area de Propiedad Social para que usted vea LO MEJOR DEL CINE INTERNACIONAL que hasta ahora le fue negado”.

Si bien para esta última fecha ya había dejado su cargo en Chile Films, Miguel Littin -quien más claramente representó la continuidad entre el Manifiesto y la conducción gubernamental del celuloide- no deja de llamar la atención que la crítica de cine apareciese reconocida en esta instancia, tras ser cuestionada en el documento de los cineastas, en tanto mediación innecesaria entre el pueblo y la obra cinematográfica. Una razón que de inmediato hace atendible esta opción es la necesidad de la validación en la prensa de una serie de filmes de orígenes poco -o en absoluto- familiares para la arrolladora mayoría de los espectadores y por lo general desprovistos de las estrellas fílmicas que constituían un atractivo central. En este punto el instrumento de difusión y persuasión podía venir de quienes tenían un espacio de opinión y/o crítica en medios de alcance masivo. Adicionalmente, la acusación a Chile Films de transformarse en mera importadora de cine soviético y de la órbita socialista empezó a proferirse tempranamente -en particular desde las páginas de *El Mercurio*-, razón extra para procurar instancias de validación. Como aludir al prestigio y calidad refrendada por especialistas para establecer una alternativa “superior” a la cultura dominante y autorreproductiva del *star system*.

“Lo mejor del cine internacional” -volviendo al aviso de Chile Films- incluía filmes de 12 países, siendo mayoritarios los franceses e italianos, y figurando en tercer lugar cintas independientes de EEUU y una serie de cortos de Chaplin bajo el título El Cómic Genial. Como sugiere este último, y aunque la norma eran las cintas recientes, las había de distintas épocas. Muchas correspondían, más bien, al espacio referencial de los ciclos de 16 mm., o derechamente a lo que en otros países podría haber integrado la *parrilla* televisiva del traspase. La cincuentena de títulos se desplegaba íntegra, incluyendo nombre, director y protagónicos de cada uno. Separados por países, al llegar a las cintas italianas se ve la oferta de los dos primeros largometrajes de Dario Argento (*El Pájaro de las Plumas de Cristal*, 1970, y *El Gato de las Nueve Colas*, 1971), títulos policiales a cargo de un realizador emergente que años más tarde se convertiría en emblema del cine de terror. No eran películas -dado su carácter *exploitation*- que fueran a despertar entonces interés de la crítica, que podría sin embargo haber sido de alguna injerencia en un hipotético éxito de público, así como en el de *Brancaleone en las Cruzadas*, de Mario Monicelli (1970), cintas populares en Europa que no tuvieron resonancia en Chile. Sumada a la escasez de copias -no más de cuatro por filme-, el discreto presupuesto publicitario y las dificultades económicas y políticas asociadas a la asistencia a salas, este es un factor que ayuda a entender cómo se aspectaba el complejo escenario de la exhibición en el primer semestre de 1972.

Siguiendo con la lista, llaman la atención los siete filmes “independientes” de EE.UU., dos de los cuales -para propósitos anecdóticos- llevan la firma de John Avildsen, que ganaría el Oscar a mejor director gracias a *Rocky*. “Nos quedamos con lo peor del cine americano, unas películas independientes malas”, dice a este respecto el crítico Héctor Soto, quien por otro lado celebra la visita a Chile, en el contexto de las gestiones de Chile Films, del director Miklós Jancsó, cuyo filme *El Silencio y El Grito* (1968) representaba a

Hungría en la señalada lista junto a *Padre* (1966), de István Szabó. “Un tipo absolutamente fuera de serie, un cineasta húngaro de origen bien aristocrático. Un tipo refinadísimo que hacía unas películas que eran una maravilla”, agrega Soto, ex crítico y reportero del diario porteño *La Unión*, quien pasa a encabezar en 1972 la revista *Primer Plano*, dependiente de la U. Católica de Valparaíso. La iniciativa editorial asoma como el punto de mayor elaboración en 75 años de crítica en Chile¹⁵⁶, reunió a críticos, periodistas y otros, cinéfilos todos (entre ellos Hvalimir Balic, Sergio Salinas, Agustín Squella, José Román y Juan Antonio Said). “Desde luego, todos nosotros, todo *Primer Plano*, nos entusiasmos mucho con Jancsó y dimos cuenta en la revista de una retrospectiva que se hizo de sus películas”, recuerda Soto¹⁵⁷.

Para hacer funcionar la distribuidora, se confió en la experiencia acumulada por militantes comunistas como el arquitecto y amigo de Allende Santiago Aguirre del Canto. Conforme a los requerimientos presupuestarios, se vio un atractivo en el hecho de comprar cintas de países como los de Europa del Este, por cuyos derechos en ocasiones se pagaba más que por las mismas latas de celuloide. Una “gauchada” a la Unidad Popular, según recuerda hoy un militante PC, miembro de Chile Films en el período señalado.

El contar con cierto flujo de largometrajes -limitado, sin embargo, en el número de copias-, así como con una cantidad creciente de salas, producto del paso al área social de bancos y otras instituciones propietarias de las mismas, dio al Gobierno una posibilidad no contemplada en la campaña presidencial ni al asumir Allende, como tampoco en el Manifiesto: en ausencia de las distribuidoras asociadas a las majors hollywoodenses, se llegó a definir más de dos tercios de la programación nacional, lo que, asociado a la publicidad gubernamental, permitía hablar de una “batalla ideológica”, aun si no de una programación “desalienada”.

Esta “batalla” tuvo como contraparte inveterados hábitos y gustos de los asistentes a salas. Uno de ellos se queja, en carta de octubre de 1972 a la crítica de *El Mercurio* María Romero, de que “lo mejorcito” de la cartelera se ofrece apenas en una sala, cuyo carácter céntrico parecía complicarlo: “¿Por qué no mostrar las buenas películas en forma masiva, exhibiéndolas simultáneamente, en distintos sectores de la ciudad?”. La propia redactora se lamenta: “Filmes de gran audiencia (en los 60) como *Un Hombre y Una Mujer*, *Bonnie and Clyde*, *Bullitt*, etc., se daban hasta en nueve salas simultáneamente”.

La respuesta a lo anterior incluye distintas variables, siendo la escasez de divisas para importar películas un ítem no menor. Otra arista de la “batalla” es la de la selección de filmes. Los exhibidores privados, frente a un panorama complejo por la falta de títulos en general, y de filmes *taquilleros* en particular, tenían la prerrogativa de escoger, dentro del material importado por Chile Films, los que consideraran más cercanos a este último criterio. Un ejemplo: *Sacco y Vanzetti*, de Giuliano Montaldo (premiada en el Festival de Cannes de 1971), cuya exhibición dejó a la luz algunas contradicciones del período. En abril de 1973, una breve nota de *La Quinta Rueda*, reportaba sobre lo ocurrido durante una función en el cine Las Lilas (Providencia) ocupada “por adoradores de Patria y Libertad y conspicuas barrigas nacionales” en los días previos a las elecciones parlamentarias de marzo. La nota agrega que la composición de la sala quedaba de manifiesto

¹⁵⁶ Cf. Mouesca, J.: *El Cine en Chile*. Planeta/UNAB, Santiago, 1997, pp. 174-191.

¹⁵⁷ Entrevista con el autor, julio de 2007.

tanto por la sostenida pifia con que se recibió la propaganda de los candidatos parlamentarios de la UP y de la DC, como por los eyaculatorios aulliditos con que se saludó la foto del derechista Juan Luis Ossa Bulnes en la pantalla.

Y la nota agrega, denunciando inconsistencia de los presentes, así como incapacidad de advertir el mensaje ideológico que plantea un filme que aplauden:

Tras ese desahogo sentimental, los parroquianos se acomodaron para ver “Sacco y Vanzetti”. Durante la primera media hora hubo toda clase de ruidos (incluyendo tapas e imitaciones de vientos por vía anal), práctica frecuente en los cines del barrio alto donde en estos tiempos prima un criterio muy particular de la buena educación. Al cumplirse una hora de proyección, el silencio no lo quebraba una mosca. El fuerte alegato antirracista y contra el fascismo comenzaba a hacer su impacto. Y, al terminar la película, el público aplaudió de pie, mientras alguna rubia echaba su lagrimón en la cachemira del acompañante. Luego, con temple místico, se armaron de valor y emergieron de la sala, aparentemente sin darse cuenta de que habían aplaudido uno de los más

intensos ataques que su forma de pensar ha recibido en el cine ¹⁵⁸ .

En el circuito de 35 mm. no era evidente el modo en que el contenido político debía plantearse en el contexto de una batalla ideológica, tanto en lo relativo al material importado como al ámbito de la producción local de noticiarios y cortometrajes, que a falta de largometrajes asomaban como las instancias disponibles. Adicionalmente, la pugna acerca de cuál de los mensajes era el más efectivo y adecuado se expresó desde temprano. Si ya el Manifiesto había sido sometido a sucesivas revisiones por representantes de las distintas militancias, una vez instalado Littin en Chile Films el conflicto pareció resolverse en favor de la lógica MIR -y pro-MIR- de “un pie adentro y un pie afuera”: los “Informes”, por lo pronto, bajaban el perfil a las personalidades de gobierno, así como a las actividades oficiales (del tipo “cortes de cinta”) en beneficio de las multitudes organizadas o de las actividades productivas y/o cotidianas de los miembros de las clases populares. Las divergencias a la hora de entender el “poder popular” podían visualizarse: que el programa de la UP contemplara esta expresión no significó que el MIR dejara de encarnarla de modo privilegiado, en su calidad de conductor del “polo revolucionario”. Esto validaba desde ya las opciones temáticas de los Informes (aunque no necesariamente las opciones estilísticas).

De vuelta a la posibilidad de potenciar un circuito alternativo de exhibición, cabe atender a lo que dan a conocer los proyectoristas de la Universidad de Chile, más de un año después de anunciarse la creación de los “circuitos de creación de nuevos públicos”. “Habría que hacer un curso para proyectoristas y, segundo, tener más máquinas proyectoras, porque son escasas”, señala uno de ellos, mientras otro añade: “Deberíamos tener más equipos y muy especialmente un vehículo para poder hacer más proyecciones. Y está la escasez

de películas. Así que prácticamente existe el puro material que se produce aquí” ¹⁵⁹ . Adicionalmente, cabe señalar que muchas cintas del período fueron realizadas en 16 mm. reversible, formato más económico, que tenía sin embargo el inconveniente de que no podían hacerse copias de las mismas, lo que las condenaba a una breve sobrevida ¹⁶⁰ .

¹⁵⁸ “Aplausos curiosos”, en *La Quinta Rueda*, N° 5, abril de 1973, p. 2.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Agradezco a Alicia Vega en este punto por la transmisión de sus conocimientos.

Posiblemente, en ningún otro período se efectuaron tantas proyecciones de esta naturaleza ni tanto público pudo ver cine por esta vía. No obstante ello, los circuitos de creación de nuevos públicos, en los términos planteados por Chile Films, no llegaron a concretarse en tanto política gubernamental. Lo que siguió existiendo fue una vía de exhibición articulada en torno a iniciativas específicas, como la de la U. de Chile, ya señalada, o bien asociadas a emprendimientos particulares, o desde la militancia, como ocurriría con los técnicos y creativos asociados al FTR. La legitimidad que adquiere el formato 16 mm. es digna de consideración, particularmente desde la perspectiva de los jóvenes realizadores. Como señala Cristián Sánchez,

En ese tiempo no había para qué [considerar el circuito comercial]; ni a Ruiz le interesaba. Hay que dar las películas en poblaciones, ministerios, institutos binacionales. Sabíamos que [el largometraje Esperando a Godoy, 1972-73] se terminaría en 16 mm., por lo que no esperábamos llegar a salas. Además, nadie creía en el cine en 35, era ridículo. No existía la publicidad, así que la idea era mostrarla donde se pudiera, mandarla a festivales, en fin. Así como se hizo, sin plata y sin nada, la película se va a dar. Si es buena, se va a dar ¹⁶¹.

Chile Films: Vida y destino

Tanto los nuevos circuitos de exhibición como la realización de largometrajes tras llamado a concurso -sin mencionar la continuidad de los talleres- serían puestos en cuestión luego de que Littin abandonara la presidencia de Chile Films, en noviembre de 1971. La presidencia quedó poco después en manos del economista y militante PS Leonardo Navarro, una de cuyas primeras medidas fue aplicar una reducción de personal, que afectó a once directores que se hallaban contratados por Chile Films. Se decidió mantener de planta sólo al personal técnico, adoptándose la política de contratar realizadores para trabajos específicos.

Las razones para la salida de Littin -que no se oficializaron- son de diversa naturaleza. Algunas de ellas se deslizan en una entrevista concedida por él mismo en el mes de diciembre. “¿Te echaron de Chile Films?”, lo interroga Hans Ehrmann:

Rotundamente no. El problema fundamental que allí hubo y que hubo desde el comienzo (...) es un problema de discrepancias acerca del papel que debe jugar el cine en el proceso. Una discrepancia que fue bastante profunda y que tuvo su clímax con esta -llamémosla- reestructuración de Chile Films. (...) Lo que se ha producido en este momento es lisa y llanamente quitarle a los cineastas la participación en el hacer del cine un arma de lucha en la conciencia del pueblo, aunque parezca una frase hecha ¹⁶².

Más adelante, Littin alude a cuestiones personales (“pequeñas mezquindades”, “golpes sucios debajo de la mesa”) que a su juicio no deben implicar que los cineastas renuncien a participar en la estatal cinematográfica. Por el contrario:

¹⁶¹ Entrevista con el autor, 2001.

¹⁶² Entrevista inédita disponible en carpeta “Miguel Littin”, Archivo Hans Ehrmann, Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento.

Nuestra primera responsabilidad como participantes de un proceso es en nuestro frente, que es el cine, y no se lo podemos entregar con los brazos cruzados a los burócratas para que hagan lo que ellos quieran¹⁶³.

Chile Films “no puede volver atrás; no puede volver a ser una oficina prestadora de servicios”, añade el dimitido presidente, cuyas afirmaciones durante el ejercicio del cargo en el sentido de que el cine debe dar dividendos ideológicos y no económicos parecían justificar un sobregasto, así como una insuficiente generación de ingresos. En tanto, ante la ausencia de libros contables y otros documentos que permitiesen establecer con exactitud el uso de los recursos, Littin señalaría una década más tarde que, bajo su gestión, “a nadie se le ‘instruía’ sobre lo que tenía que hacer; bastaba que tuviera una idea coherente para que se le diera película virgen y material para que fuera a filmar”. Y agregaría:

Quizá sí en el aspecto organizativo o desde el punto de vista burocrático fuimos un desastre, pero eso me importa un santísimo carajo. La historia así lo ha demostrado, porque lo que hay, lo que importa no son los libros ni los papeles de los funcionarios, sino las películas que se hicieron en esa época y que proyectaron un movimiento cinematográfico (...) Me parece importante como labor creativa y lo tomé de esa manera. Eramos un instrumento. Se trataba de

contribuir a formar los nuevos cuadros del cine chileno¹⁶⁴.

Empresa bajo la supervisión de Corfo, Chile Films debía cumplir con ciertos requerimientos operacionales, incluida la generación de recursos a partir de los materiales técnicos y humanos, así como del expertise en ella desarrollado. ¿Por qué vías podían generarse estos? Por de pronto, estaba la señalada prestación de servicios (desde conseguir locaciones hasta proveer recursos humanos y técnicos para terceros). La empresa estaba en condiciones, por ejemplo, de realizar cortos publicitarios para ser exhibidos en cine y televisión, cuestión que a su vez generaría discrepancias internas respecto de cuál sería el lugar de la publicidad. Si seguiría siendo la fábrica de ilusiones y aspiraciones en la que vive -y de la cual vive- el protagonista de *Voto Más Fusil*, o bien, como plantearía más tarde el Frente de Trabajadores Revolucionarios (FTR), un ente regulado, desprovisto de los valores capitalistas. ¿Podía serlo? Douglas Hübner (supervisor, como se ha señalado, del Taller Didáctico, encargado de producir filmes “destinados a transformar la actual expresión publicitaria”) plantea hoy que se buscaba entonces “cambiar las ideas de la publicidad, o sea, decir: ‘el jabón es bueno para la salud, es bueno para la piel’. Pero sin marcas, como una cuestión higiénica”. Sin embargo, agrega, tal pretensión estuvo lejos de concretarse y “terminamos haciendo un noticiario con informaciones y otro noticiario comercial, en colores, en donde estaban las notas del día -a la CCU, por ejemplo-, como se hacían los noticiarios de cine”¹⁶⁵.

La generación de largometrajes por parte de Chile Films quedó, por su parte, supeditada al destino de los guiones seleccionados en el concurso al que llamo la empresa. El primer puntaje de la lista -*Gente de la Tierra*, de Patricio Guzmán- que como ya se señaló era un guión inspirado en la vida de Lautaro y que según recuerda haber leído Hübner, enfatiza “el momento en que el araucano descubre que el español no es inmortal, que caballo y cabalgadura no son la misma cosa y que, por lo tanto, se les podía enfrentar

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Cf. Parra, I.: “Conversaciones con Miguel Littin”. *Araucaria de Chile, Madrid, N° 21, p. 87*

¹⁶⁵ Entrevista con el autor, septiembre 2007.

y matar, con lo cual se inicia la Guerra de Arauco". Sin embargo, Guzmán terminaría trabajando en un guión basado en la figura de Manuel Rodríguez. Ello, pese a que el director declararía poco tiempo después que

Concebido por su director como un "filme de rescate de un pasado que nunca ha sido mostrado antes a nuestro pueblo tal como fue" -mostrar hoy al pueblo el camino recorrido, agrega, "es alentarlos en la lucha del mañana"-, éste buscaba su nexo con el minuto presente de distintas formas. Antes de abordar las andanzas del caudillo guerrillero el equipo de rodaje salió a la calle a hacer preguntas a los transeúntes. "Hubo todo tipo de respuestas, incluyendo gente que decía que Rodríguez era insoportable, estaban las peleas entre carreristas y o'higginistas, y los tipos que no tenían idea. La suma de todas las opiniones iba a culminar con Rodríguez apareciendo en la película", relataría Guzmán décadas más tarde. Y para reforzar esta postura, afirma que "yo no quería ceñirme a una época. Buscaba evitar el acartonamiento y quise mezclar pasado y presente, imaginación con realidad. Así es como hicimos varias tomas de los generales San Martín y O'Higgins (Luis Alarcón y Tennyson Ferrada, que se sumaban al protagonista, Alejandro Cohen), llegando a la Parada Militar de ese año [1972]"¹⁶⁶.

El segundo proyecto aprobado, Balmaceda, sería dirigido por su guionista, Fernando Balmaceda, miembro del PC y descendiente del gobernante liberal. Aparte del trabajo en el guión y de anuncios de inicio del rodaje por la prensa -acompañados de una fotografía de Nemesio Antúnez con significativa semejanza al tradicional retrato del mandatario suicida portando la banda presidencial-, la cinta no registraba mayores avances cuando la presidencia de Eduardo Paredes, que sucedió a Leonardo Navarro en enero de 1973, suspendió definitivamente el proyecto.

Con el Manuel Rodríguez de Guzmán, en tanto, ya antes de acabar 1972 el director tendría claridad respecto que "después de todo este trabajo, que duró varios meses, la película no se va a hacer". Ello, agrega, "porque Chile Films nunca procuró el financiamiento oportuno. Se nos llamó a trabajar en una película desfinanciada de antemano". Las razones no sólo iban por el lado de su elevado costo: incluso faltaba personal calificado de cara a los estándares técnicos que requerían proyectos de esta naturaleza¹⁶⁷. De esta manera, Manuel Rodríguez, cuya biografía se veía más voluminosa en la leyenda que en la documentación histórica -el personaje, de paso, recientemente había sido objeto de un telefilme dirigido por Gonzalo Bertrán y, años antes de eso, de una popular canción de Patricio Manns- se quedaba sin la chance de tener un largometraje que siguiera la tradición inaugurada en 1925 por Pedro Sienna con El Húsar de la Muerte. En paralelo, Guzmán ya había salido a la calle a registrar La Respuesta de Octubre -una visión de las actividades del gobierno mientras tenía lugar el paro de camioneros liderado por León Vilarín-, buena parte de la cual integraría el metraje de La Batalla de Chile.

El Manifiesto de los Cineastas de la UP había llamado a rescatar "la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista", tal como se le había releído en la historiografía de izquierda a partir de Ramírez Necochea y su libro acerca del mandatario y la "contrarrevolución" de 1891. También designaba a Rodríguez como uno de "los cimientos fundamentales de donde emergemos". Singularmente, al tiempo que informaba que el filme del "guerrillero" se había "congelado hasta nueva orden", Guzmán destacaba que Chile avanzaba "sin el apoyo de sus héroes". Con ello parecía testimoniar la necesidad de una

¹⁶⁶ Cf. González, R.: "La película de Manuel Rodríguez que murió en combate". La Tercera Reportajes, 17/9/2006.

¹⁶⁷ Cf. Entrevista con Leonardo Navarro en La Quinta Rueda N° 4, enero-febrero 1973.

dimensión mítico/heroica en la lucha política del presente, dando con ello un sustento a lo planteado por un texto en cuya elaboración no había participado.

Littin, por su parte, había anunciado ya desde la testera de Chile Films -y una vez culminado Compañero Presidente- la realización de *La Tierra Prometida*, su segundo largometraje de ficción. En declaraciones a *El Mercurio* en octubre de 1971 (tras darse a conocer los resultados del señalado concurso de guiones), habla de un filme cuyo rodaje comenzaría dentro de unos días y que

Será algo distinto de El Chacal, aunque tiene un nexo común (sic): el hombre y la tierra. Lo miro como un filme épico, de grandes masas, cuyo protagonista sea la historia y no el ciudadano individual. Mostrará vasos comunicantes, un poco secretos, de la subcultura chilena. Soy de origen campesino y trabajaré con el material que conozco ¹⁶⁸ .

Agrega Littin que "mi principal personaje es el pueblo. De allí saldrán los verdaderos protagonistas". El rodaje se inició a principios de 1972 en Colchagua, la zona natal del realizador: Previsto para tres meses, terminó durando más del triple de ese tiempo. Littin no tenía un guión que detallara escenas y diálogos, sino un cuento de más de 30 carillas al que debía adaptarse un elenco integrado, entre otros, por Nelson Villagra (que vuelve a trabajos con Littin tras *El Chacal...*), Marcelo Gaete, Shenda Román, Rafael Benavente y campesinos de Los Boldos, Palmilla, El Huique y Rancagua.

Corre 1932 y José Durán (Villagra), que hasta hacía poco era un gañán ignorante que vagaba junto a otros como él por el valle de Colchagua, figura arengando a los suyos encima de una carreta, mientras a sus espaldas desfilan circularmente un puñado de banderas chilenas. Tras liderar una toma de terrenos en la zona de Palmilla y de crear allí un experimento socialista, Durán llama a los campesinos a extender al poblado de Los Huiques la revolución que en Santiago encabeza Marmaduque Grove. "No puede haber hombre sin tierra ni tierra sin hombres", dice Durán. Y agrega: "Mientras *haiga* hombre pobres, nosotros no somos libres: Algún día, en todos los valles, las cosas van a ser como entre nosotros: ni pobres ni ricos".

Durán se va inflamando al mismo tiempo que su discurso: "Cuando todos seamos dueños de todas las fábricas, de todos los fundos, cuando los trabajadores sean dueños de la justicia y de las leyes, eso es socialismo", dice Durán, y tras él empieza a aparecer la Virgen del Carmen. Y luego Arturo Prat, que guía también esta pequeña revolución en curso.

Endeudándose con la banca durante la filmación y enfrentando incluso protestas por no pago de parte del sindicato de actores (cuyo presidente, Aníbal Reyna, integró el reparto de la cinta y firmó una carta de reclamo en *La Quinta Rueda* junto a otros miembros de Sidarte, como Luis Alarcón y Sergio Buschmann), el filme llegó a puerto tras efectuarse en Cuba el trabajo de posproducción, que rescata la banda sonora a cargo de Luis Advis -y en la que también participan Angel Parra e Inti Illimani-, así como la fotografía del brasileño Affonso

¹⁶⁹ Beato . Condenada por el golpe, esta cinta de apetitos épicos, poéticos y didácticos - donde la experiencia socialista concluye en una masacre de campesinos, como la de 1934

¹⁶⁸ Cf. Romero, M.: "Nuevas expectativas para el celuloide". 13/10/71.

¹⁶⁹ Beato había colaborado con Glauber Rocha (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969) y más tarde trabajaría en cintas como *Todo sobre mi Madre* y *La Reina*.

en Ranquil- era para su director y guionista una "reevocación mágica de la historia de Chile" que planteaba "el problema de la toma del poder por el proletariado".

La cinta, que alcanzó a presentarse en el Festival de Cine de Moscú en julio de 1973, no llegó a las salas chilenas. Paralelamente su "guevarismo", que había causado inquietud en sectores más moderados de la UP, se explicaría en la cita del Che que, impresa en la pantalla, cierra el filme al tiempo que un coro interpreta su texto:

De los que no entendieron bien De los que murieron sin ver la aurora De sacrificios ciegos y no retribuidos De los que van quedando en el camino También se hizo la revolución

No sería este aspecto el único que vincularía a Littin con lo que podría, provisionalmente, etiquetarse como el "cine del MIR". Nos referimos a aquel que se manifestaría principalmente en los trabajos –cortos y medimétrajes, principalmente- de Guillermo Cahn y Carlos Flores (militantes ambos del movimiento fundado por Miguel Enríquez), asociados ambos a Samuel Carvajal, quien sin embargo no sólo no tenía militancia, sino que colaboró con lo que, también provisionalmente, podríamos llamar "cine del PC" (B.R.P., Santa María de Iquique). Aunque cabe recalcar lo provisional de la etiqueta, es posible hablar de una producción que, en el contexto de un gran número de cortometrajes realizados al amparo de la universidades de Chile y Católica, además de Chile Films (más de cien entre 1970 y 1972), destaca por su carácter de "agitación y propaganda" -exhibido en poblaciones, sindicatos y centros de estudio, en calidad de "llamado a la acción"- y por insertarse en el ámbito de la violencia política popular (para usar el término cristalizado en la obra homónima de G. Salazar), que adquirió en el período comprendido en este trabajo uno de sus mayores grados de legitimidad y proliferación.

En 1970 Cahn dirige, Flores produce y Carvajal fotografía Casa o Mierda, corto realizado con la colaboración de los pobladores del campamento santiaguino La Unión¹⁷⁰. La toma, expresión de "la territorialización de la política popular y el desmantelamiento de la política formal"¹⁷¹, se convierte en el fin al que apunta la cinta cuyos créditos, que parecen dibujados con rabia y con prisa en una muralla, se acompañan de las notas de A Desalambrar, de Víctor Jara (Yo pregunto a los presentes /si no se han puesto a pensar /que esta tierra es de nosotros /y no del que tenga más), que también son el fondo del retrato que hace la cinta de las condiciones miserables en que malviven un grupo de pobladores que preparan, organizados, la acción que les permitirá tener un terreno propio. La organización de la poblada, como quedará claro hacia el final de los 12 minutos del filme, corre por cuenta del Movimiento de Izquierda Revolucionaria. Singularmente, cuando la toma se ha producido, se escucha una canción que recuerda tonadas tradicionales como Cantarito de Greda y que reza: "Un terrenito para vivir/ un terrenito gracias al MIR". Luego se escucharán los gritos de los pobladores triunfantes: "Casa o Mierda, ¡Venceremos!"; "Revolución o Morir, ¡MIR!".

A propósito de este cortometraje, que lleva la firma de la productora Tercer Mundo y que plantea una escenificación con elementos documentales (lo que décadas más tarde

¹⁷⁰ En la línea "colectivista" de lo que plantea el Manifiesto y de lo que el propio Littin hace en Compañero Presidente -esto es, compartir en los créditos la dirección del filme con los trabajadores de Chile Films-, se lee al comienzo de Casa o Mierda: "Realizada por Samuel Carvajal, Carlos Flores del P., Guillermo Cahn y los compañeros del campamento La Unión".

¹⁷¹ Cf. Salazar, G.: La Violencia Política Popular en las Grandes Alamedas, op.cit, p. 253.

pasaría a denominarse “docu-ficción”), Carvajal, Flores y Cahn firmaron una declaración que reivindica el “cine imperfecto” de García Espinoza¹⁷² y en parte de la cual se lee:

Trabajamos “a pulso”; sin cámaras, sin vehículos, sin dinero, sin película (sic). Desconocíamos las técnicas cinematográficas, las teorías estéticas, el “gran mundo de las comunicaciones”. Conocíamos la rabia de un pueblo que se rebela, la dura pelea de los sin casa, el ocultamiento de las luchas de un sector que se enfrenta a la burguesía sin cumplir los estatutos de la izquierda institucional. Esto hemos hecho. Nada más que el relato de una lucha. Solamente mostrar lo que puede obtener el pueblo organizado y combativo. No se adelanten los simplistas. Sabemos lo que es un panfleto. Creemos que el arte lo definirá la historia y la revolución triunfante dirá quienes fueron los “desviados”. Pretendemos completar la frase del obrero, del campesino, del minero. Queremos que de una vez por todas seamos capaces de pronunciar con absoluta nitidez la palabra revolución

Cine del MIR, hemos planteado, que resalta su distancia del carácter institucional y reglamentario de la UP y que se ve a sí mismo -a la manera del Manifiesto- como instrumento del proletariado. Un cine, al mismo tiempo, del “poder popular”, entendido como poder de masas que prescinde de la legitimación estatal, cuya vanguardia (el movimiento) está en condiciones de conducir acciones como las que permiten, en el ejemplo de Casa o Mierda, tener “un terrenito gracias al MIR”.

Cahn, Flores y Carvajal se reencuentran en *Nutuayin Mapu: Recuperemos Nuestra Tierra* (1971), que al decir del primero nació del aviso que recibieron desde la Araucanía de una “corrida de cercos”, acción característica del período de auge de la Reforma Agraria desde la perspectiva del “poder popular”. En este caso, adicionalmente, se plantea el tema de un choque de identidades: los realizadores son winkas, como lo fueron los españoles y los encargados chilenos de la “pacificación” de la Araucanía en el siglo XIX.

“Consideramos que los problemas de los mapuches no pueden solucionarse sólo en función de la reforma agraria. Aquí hay un problema antropológico cultural, de raza”, había señalado Allende: “Ellos nos llaman huincas, pero no es un problema que pueda decir que

es agobiante para Chile, es un problema importante, pero no agobiante”¹⁷⁴. ¿Podía aspirar el socialismo chileno a comulgar identitariamente con el pueblo mapuche, en particular, y con las etnias aborígenes en general? La “diferencia en la unidad” era la apuesta de B.

Jeannot-Vignes¹⁷⁵. J. Galdames y J. Auda, de la ODEPLAN complementaban la afirmación señalando que

¹⁷² Cf. Capítulo I.

¹⁷³ *Documento compilatorio de la producción de cortometrajes chilenos realizados en 1970, sin atribución de fuente. Disponible en archivo de Hans Ehrmann, Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento.*

¹⁷⁴ Diálogo con Saúl Landau publicado originalmente por La Nación, 25/9/2005.

¹⁷⁵ “El problema mapuche en Chile”, Revista de la UTE, 8, mayo-junio 1972. Citado por Bowen, M: “Construyendo nuevas patrias. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular”, en VV.AA.: Seminario Simon Collier 2006, Textos Instituto de Historia UC; Santiago, p. 23.

en Chile continental, antártico e insular vive un pueblo originario de varias nacionalidades, pero fundido en uno solo, con un pensamiento y una acción

176

común. Un pueblo que lucha por un mismo destino –el socialismo–...

Para los cineastas no era cuestión menor. Uno de los primeros temas que toca de *El Primer Año* (1971), realizado por Patricio Guzmán para la EAC, es precisamente la “cuestión mapuche”, a la que dedica un porcentaje significativo de la cinta. Puede en ella verse a mapuches diciendo que ellos no tienen representación en el Estado Chileno ni defensa de su parte, y a otros cultivando la tierra o participando en fiestas donde la cueca adquiere rasgos más locales. Marilú Mallet retrató a otros que migran a las grandes ciudades (*Amuhuelai-Mi*, 1972) y Ruiz ofrecía un cuadro más bien contemplativo en *Ahora te Vamos a Llamar Hermano* (1971). *Nutuayin Mapu* –en cuyos créditos de dirección figuran Carvajal, Cahn y Flores, además de Antonio Campi, Luis Araneda “y los compañeros mapuches de Lautaro”– era ahora producida en los hechos por Cahn y dirigida por Flores, quien desde el arranque expresa rasgos de vanguardia estético-narrativa, paralelos a los de vanguardia política. En este último aspecto, el registro detallado –al son de trutucas y kultrunes– del modo en que se derriban los maderos de los cercos de las propiedades da cuenta de asertividad a la hora de elaborar el “mensaje”, pero al mismo tiempo de una cierta estilización en el montaje. La compaginación audiovisual se corresponde, en efecto, con la funcionalidad de los breves fotogramas, que conectan impresiones que forman un todo, en una actualización de las doctrinas clásicas del montaje cinematográfico al servicio de un

efecto ¹⁷⁷. Al mismo tiempo, la cámara en mano, capaz de moverse al ritmo de la acción en curso, proporciona inmediatez y desafía las convenciones de la gramática fílmica.

Lo anterior se conectaba con la idea de vanguardia artística, que en el caso de Flores se expresa –entre otros recursos– en hacer de la palabra impresa un espacio en el que convergen forma y contenido. *Nutuayin Mapu*, una vez exhibidos sus créditos iniciales, exhibe un plano cerrado donde el lente se va desplazando detrás de letras que van formando palabras, procedimiento prolongado que enfrenta al espectador a la tensa y agotadora experiencia de leer las palabras casi letra por letra, en vez de asimilarlas enteramente de una vez, que es el modo en que las percibe primigeniamente el cerebro. Intentando simular el ejercicio de la percepción –en la línea de Godard, para esos años–, la cámara gira rápidamente cuando pasa a una línea de texto a la siguiente. El principio del texto reza: “Las cosechas eran de ellos, pero llegaron los huincas. Mataron, robaron y quemaron pueblos y se apoderaron de la tierra”.

En 1973 Flores, ahora “en solitario”, presenta *Descomedidos y Chascones* (16 mm.), su primer largometraje. No una cinta *agit-prop*, tampoco una docu-ficción en la línea de los trabajos anteriores. Más bien un registro de la juventud de la época, en sus distintas capas socioeconómicas y culturales, provisto de variadas estrategias narrativas y estéticas, partiendo por la “lectura de textos”. Estos aparecen al principio del filme, tras la contemplación de una fragua (la figura de algo que se fragua, como en el disco homónimo de Quilapayún, posiblemente “lo nuevo”), que a su vez sucede a los créditos iniciales. Ahora se lee, mientras se escucha el estruendo de la fragua, un texto acerca de un ser cuya “primera edad fue sólo silencio, su adolescencia fue dominio, su juventud fue viento dirigido, se preparó como una larga lanza” y siguió un largo proceso y “sólo entonces fue digno de su pueblo”. Concluida la lectura –que se repetirá fragua incluida, al final de la película–, un fondo de teclados electrónicos que simulan clavecines, dan una dimensión sicodélica a la

¹⁷⁶ Chile, un País Andino del Pacífico Sur. Ed. Universitaria, Stgo., 1972, contratapa, Citado por Bowen, op. cit., ídem.

¹⁷⁷

aparición de huevos que comienzan a ser rotos por aves que están naciendo, acelerada la respiración y húmedo el pelaje. Luego, se ve el nacimiento de tres guaguas. Lo nuevo.

Durante su primera mitad, la cinta echa mano a distintos recursos narrativos: del plano largo al montaje acelerado, de los juegos poéticos con las palabras, que recuerdan el dadaísmo, a la política de ilustrar con música “alienante” (canciones como la popular Chiquilina) los planos de jóvenes en calles y colegios. En la segunda parte, se reunirá a grupos jóvenes de pares (obreros, estudiantes, militantes, independientes, “apolíticos”, etc.) para ver y comentar imágenes de otros jóvenes, registrados en un festival de rock en la Quinta Vergara o en el autódromo de Las Vizcachas. Y uno de los frutos de la exposición a estas imágenes es la posibilidad de constatar una instancia de identificación, simultáneamente por adhesión y por oposición. Así, puede verse a un joven obrero que tilda de “basura” a sus coetáneos hippies, a quienes denuncia como enemigos de clase, que se divierten a costa de los padres. Más tarde, una muchacha trabajadora dirá que ella misma y sus compañeros de clase son los que hacen posible la diversión de “estos momios”. Lucha de clases expresada en una suerte de laboratorio audiovisual.

Un pie adentro, un pie afuera y el “mirismo existencial” de Helvio Soto

La trayectoria de Helvio Soto no permite, por sí misma, explicar el giro que adquiriría su carrera en los años de la UP. Pero, sin duda, entrega elementos: su gran éxito comercial, la comedia romántica *Lunes 1º, Domingo 7*, así como el medimetraje que incluyó en su gran fracaso compartido, *El ABC del Amor* (filme trinacional de 1967), son productos de un género popular y, por esa vía, compatibles con los esquemas narrativos e industriales con la TV, medio en el cual Soto había tenido una participación destacada. Pero se trata también de filmes de expresión personal, no tanto por la recurrencia de tal o cual recurso estilístico, sino por el modo en que el realizador es capaz de llegar a convertir al protagonista en alter ego, como ocurre manifiestamente en *Mundo Mágico*, su segmento en el *ABC del Amor*, donde Miguel Littin interpreta a un director televisivo conflictuado por la disonancia entre su actual trabajo y las aspiraciones políticas y personales.

Tras asumir funciones directivas en el Canal 9 de la U. de Chile (1963-1966) –que más tarde tendría en Canal 7, tras la llegada de Allende al gobierno–, Soto había participado en la reformulación de la línea programática de la estación, logrando implementar políticas que fueron fruto de sus indagaciones en televisiones europeas (la separación horaria, por ejemplo, entre TV educativa y TV de entretenimiento). Al decir de María de la Luz Hurtado, el nuevo director zanjó

de manera definitiva el conflicto entre los principios (anticomerciales y anti-cultura de masas) de una TV universitaria, y el patrocinio comercial y la programación envasada. (...) De este modo, el año 65 se abre con un plan de acción que, sobre todo, busca desarrollar la competitividad del canal laico en relación al católico. Vale decir, insertarse en el mercado tomando en cuenta los gustos y preferencias del público, y jugando con todas sus reglas, pero

manteniendo en la línea programáticas las opciones políticas y culturales de la estación¹⁷⁸ .

Consciente del éxito de los formatos televisivos de EEUU, Soto adaptó años más tarde, en Canal 7, el show de NBC *This is Your Life*, donde una personalidad pública –o un ciudadano de a pie, aunque en menor medida- era sorprendido con una biografía al aire familiares, amigos y conocidos del personaje. Familiarizado con la literatura y la producción intelectual francesas, sabía también de la creación de personajes escépticos, dubitativos y hasta atormentados, amén de rebeldes.

Y los aportes de todo este background confluían en un cine de vocación comercial, consciente de las tendencias de su época, con protagonistas conflictuados y normalmente con lecturas explícitamente ideológicas. *Caliche Sangriento* (que en 1969 opuso a Soto y Allende, presidente por entonces del Senado) puede refrendar esta afirmación.

Usando el desierto como fondo, a la manera de los *westerns* -en general, y de los *spaghetti westerns* en particular-, el filme sigue a una patrulla del Ejército chileno por territorio inhóspito, portando información esencial para las fuerzas compatriotas en territorio peruano. Tras larga marcha, que dejó a compañeros suyos en el camino, el soldado que encarna Jaime Vadell discute con su superior (Héctor Duvauchelle) las razones de la participación en una guerra que sólo sirve a los grandes intereses extranjeros. Y en la medida que el objetivo de la patrulla -la entrega de información- se torna progresivamente trágico y épico, la cinta prepara un *grand finale* en la línea de las cintas antibélicas al uso.

La cinta, prohibida en primera instancia y luego objeto de una controversia a través de la prensa, contó con abundante publicidad por esta vía y con un público considerable (más de 115 mil espectadores). El filme sería seguido –antes del golpe de 1973- por dos largometrajes que, junto con ofrecer un retablo donde asoman con nitidez los caminos en pugna de la izquierda durante la UP, inscribe la intriga de los mismos en el thriller político, híbrido que por entonces se cultivaba con éxito en cinematografías como la francesa y la italiana. Y en particular la primera, al punto que se etiquetó a Soto- particularmente a la hora de los reproches- como la versión chilena de Constantin Costa Gavras, el director de *Z* y *Estado de Sitio*.

En *Voto Más Fusil*, como se ha señalado en el capítulo anterior, se plantea una fábula donde los personajes asociados al MIR proveen la “juventud” y “audacia” que falta a los militantes PC. Por esta y otras razones, para inicios de 1973 el conflicto de Soto con los militantes y simpatizantes de la UP se ha agudizado. Acusado de usar para proyectos personales recursos del canal gubernamental –situación negada por la televisora a través de insertos de prensa-, se le reprochó igualmente la consecución de divisas provenientes de la TV alemana. Por esos días recibió el poco codiciado “Huevo de Oro” en el diario *Puro Chile*, donde se le califica como “revolucionario urgente”, “al servicio del trust cinematográfico de Jack Warner” y “la réplica ‘made in Chile’ de ese otro insigne mercachifle, supuesto ideólogo sartriano conocido como Costa Gavras¹⁷⁹”.

Las señaladas divisas alemanas eran parte del financiamiento de *Metamorfosis* del Jefe de la Policía Política (1973), cinta no exhibida comercialmente en Chile, con Marcelo Romo en el protagónico. Sus créditos iniciales se despliegan al mismo tiempo que en un estudio televisivo el director de set da inicio a un espacio periodístico en el que “el jefe

¹⁷⁸ Cf. *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*, p. 188.

¹⁷⁹ 6/1/1973

del Departamento de la Policía Política”, como es presentado sin que su nombre llegue nunca a mencionarse (Romo), responde las preguntas de un presentador -cuyo rostro no llegará a verse- acerca de documentos recientemente descubiertos que comprometen a la Internacional Telephone & Telegraph (ITT) en acciones de espionaje y sabotaje en Chile. Sociólogo, casado con una radióloga (Patricia Guzmán) y padre de una hija, se le ve durante varios minutos filtrado por la cobertura televisiva de su persona -recurso autobiográfico y “moderno” por parte de Soto, que escribe y dirige la película-, produciéndose, imagen televisiva mediante, la transición a otra escena. La señalada emisión puede verse en un aparato de TV en la casa de la amante del protagonista, hermana de un mirista (Arnaldo Berríos), que le pregunta, “¿qué van a hacer con la izquierda revolucionaria?”. Su interlocutor guarda silencio. Bebe un poco. Ella pregunta ahora por el posible destino de su hermano; él arguye que no puede saberlo ni manejarlo todo; ella, preocupada, le pregunta si conoce una “declaración del Partido Comunista” a este propósito. Fin de la escena.

Contradictorio, misterioso y con dificultades para decidirse en cuestiones fundamentales -como le reprochan distintos personajes-, el protagonista es compañero de ruta pero también adversario de un funcionario comunista de su organización (Rafael Benavente), propenso a criticar a una “extrema izquierda” que “sirve al enemigo” a través de tomas de fundos y otras “acciones” que conspiran contra los objetivos del gobierno, cuando no son actos de “delincuentes”. La cinta ficcionaliza, de hecho, un incidente ocurrido la madrugada del 5 de agosto de 1972, cuando se efectuó una redada en un campamento de pobladores sin casa en Lo Hermida por gran cantidad de miembros de Investigaciones y Carabineros. En la refriega murió el obrero René Saravia. En la película de Helvio Soto, efectivos policiales efectúan, sin conocimiento del protagonista, una redada en una población, donde efectivamente muere un poblador desarmado.

¿Crítica al “reformismo” de la UP, que las emprende contra los revolucionarios en vez de enfrentar a la reacción? Tal como se plantea aquí y en Voto más Fusil, asoma un “llamado a la unidad” de las fuerzas de la izquierda, incluidas especialmente aquellas que mantienen una relación ambigua con el gobierno. Quienes están más a la izquierda pueden complementarse con el “polo reformista”, siempre cuando este entienda que tras el triunfo de 1970, las masas populares aspiran a una participación más activa. Como un modo de cerrar la exposición ideológica, el final del filme muestra que precisamente esta unidad es la requerida para hacer frente a contingencias como el paro de Octubre de 1972. Y si Voto más Fusil terminaba con una imagen congelada de Allende saludando a la multitud, Metamorfosis... lo hace con el plano

-igualmente congelado- de un manifestante flameando una bandera chilena en multitudinaria manifestación de la izquierda, posterior al fin del paro.

Como en un espejo

Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identificación o, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso los más negativos. La función de reconocimiento me parecía –y me parece- la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional ¹⁸⁰ .

¹⁸⁰ “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”. Entrevista en revista *Primer Plano*, Valparaíso, Primavera 1972, pág. 6. *Las cursivas son nuestras.*

Cuatro años después de haber rodado *Tres Tristes Tigres* (1968) -pieza que integró, como se ha dicho, la “trinidad” del cine chileno en el Festival de Viña del Mar de 1969, con *El Chacal...* y Valparaíso, mi Amor- Raúl Ruiz efectuaba una sucinta declaración de intenciones, más que de principios, acerca de las adhesiones identitarias: de qué se forma parte, qué se siente como propio. Un método que apuntaba a una redefinición de “nosotros los chilenos” (a propósito de la colección homónima de Quimantú) y que, aunque prescinde de los héroes, en el sentido mítico que le otorgarían más tarde Guzmán y Littin, tributa a su manera en los *Tigres*:

ESTA MODESTA PELICULA ESTA DEDICADA CON TODO RESPETO A DON JOAQUIN EDWARDS BELLO, A DON NICANOR PARRA Y AL GLORIOSO CLUB DEPORTIVO COLO-COLO

Ruiz se propone “inventar Chile”, según declara en entrevista, pero cree que “desgraciadamente, no se podrá llegar muy lejos si no existe de antemano una fuerte identificación con –me duele usar esta expresión- la realidad chilena”. Y para ello, defiende el camino “indagatorio”. El cine es por naturaleza indagatorio, dice, “porque es un arte que formaliza el comportamiento. (...) El cine nos hace evidentes una serie de mecanismos del comportamiento que, generalmente por la actividad que uno desarrolla, se anulan o se olvidan”¹⁸¹.

El siguiente largometraje que rodó Ruiz para el circuito comercial de 35 mm., tras *Tres Tristes Tigres*, fue *Palomita Blanca* (1973), que sólo pudo exhibirse en 1992. Sin el concurso de Chile Films, tuvo una producción a cargo de Sergio Trabucco, acaso el productor más experimentado de la joven generación de cineastas, quien a su vez conformó un equipo donde primaba el oficio. Tanto Silvio Caiozzi (cámara) como José de la Vega (sonido directo) y Carlos Piaggio (montaje) acumulaban ya bastante experiencia, particularmente junto al propio Ruiz, que con 31 años a la fecha de rodar *Palomita Blanca*, ya había realizado cinco largometrajes, además de cortos, algunos de ellos compartiendo la dirección con Valeria Sarmiento.

El record de Ruiz era significativo, pero aún no se había puesto a prueba en una producción de características comerciales, a su vez basada en un bestseller, continuamente reeditado desde 1971. En parte esto explica el tono que adopta un artículo de H. Ehrmann en *La Quinta Rueda*:

Al Festival de Moscú debe llegar Palomita Blanca y cabe suponer que sólo quedará el esqueleto de la novela de Lafourcade en que teóricamente se basa. A estas alturas ya se cruzan apuestas de si Ruiz alcanzará a terminar la película a tiempo. El problema no es que sea hombre de filmación lenta: por el contrario, si hubiera un Grand Prix Internacional de las cámaras, Ruiz tendría amplias posibilidades de ganarlo. Mas, de alguna manera, su trayectoria está sembrada de películas sin terminar. Alguien lo catalogó como el “cineasta inconcluso”, y Darío Pulgar, que financió dos de sus films, se ha autodenominado el “productor suicida”. El realizador Aldo Francia (...) lo dijo en otras palabras: “La mayor virtud de Raúl es su talento; también es su peor defecto. Es un genio, pero no tiene ningún orden. Cambia rápido en su forma de pensar y nunca termina lo que está haciendo”. Las razones de Ruiz son imponderables y sólo cabe especular sobre lo que le acontece. Evidentemente le apasiona el acto de creación, de filmar: una vez terminada esa fase (...) pareciera perder el interés.

¹⁸¹ “Prefiero registrar...”, p.7.

Goza mostrando sus copiones a pequeños grupos de amigos en la sala de algún laboratorio o microcine. Y cualquiera diría que con esas “funciones” las estima estrenadas .

182

Los señalados proyectos inconclusos de Ruiz son anteriores a su debut en el largometraje. En 1967 había desarrollado *Tango del Viudo* y *El Tuerto*, proyectando con este último -que alcanzó a iniciar el rodaje- un filme de 12 horas que debía ser exhibido en continuo, de modo tal que el espectador pudiese empezar a verlo en cualquier punto y enterarse de lo que había pasado antes.

Raúl Ruiz tuvo una relación más bien distante con Chile Films, sin perjuicio de lo cual solicitó y consiguió de esta material para sus rodajes, ayudado esto por el hecho de contar con elementos propios de filmación y sonido directo. “Con Raúl trabajábamos con la mejor tecnología en 16 mm. Teníamos una [cámara] Eclair NPR y un [grabador] Nagra que era lo último en equipamiento”, recuerda José de la Vega, quien da crédito, al igual que Ruiz en la entrevista recién citada, a la versión de que el moderno equipamiento pudo comprarse, y producirse dos películas del director -*La Colonia Penal* (1970) y *El Realismo Socialista* (1973)- gracias a una herencia recibida por Darío Pulgar, egresado de cine en Berkeley y autodenominado “productor suicida” de Ruiz.

Obviando el caso de *La Colonia Penal*, “película absolutamente irresponsable” y “desconectada de la realidad chilena” según su director (y que, adicionalmente, pareciera refocilarse en lo críptico y lo absurdo), la política de “registrar antes que mistificar el proceso”, más allá de indicar una autoafirmación respecto del propio lugar en la producción filmica local, contempla criterios recurrentes en temática y puesta en escena. Aspectos, dicho sea de paso, que sólo pueden entenderse cabalmente en la medida que interactúan en la pantalla.

Los largos planos privilegiados por Ruiz, cuyo correlato en la producción es la velocidad de sus rodajes, exponen un retablo que en ocasiones deviene laboratorio identitario. En la medida que el montaje da paso a un continuo espacio-temporal se evidencian y desarrollan acciones, gestos, rutinas, parlamentos y diálogos que describen conductas, hábitos y formar de ser definitorias de identidades individuales y colectivas. Más aún, se les encamina en la senda del conflicto, pero no tanto el que enfrenta a clases contrapuestas como el que se gatilla, fomenta y registra a través de una puesta en escena contemplativa.

Con su debut en el largometraje, Ruiz se introducía, por un lado, en los intersticios de los grupos sociales chilenos (buscando, afirma, “inventar el país”). Y lo hacía apuntando a un país de lo residual, de lo no dicho, de lo que sólo se advierte tras una observación paciente e inquieta. En esta línea, las redes argumentales del drama ceden paso al imperio de la situación específica de cada escena, donde muchas veces, más que actos de comunicación, hay soliloquios compartidos. Y donde la violencia alcanza rasgos nunca antes vistos en el cine chileno. Tanto la violencia física que se desata al final, como la que se va reprimiendo a lo largo de la cinta, en el entendido de que, entre un *lumpenburgués* y un *lumpenproletario* (Jaime Vadell y Nelson Villagra) no hay propiamente un enfrentamiento. O la que se va sublimando en pequeños episodios donde la ausencia de finalidades evidentes en la interacción cara a cara -las conversaciones pueden andar en círculos indefinidamente, por así decirlo-, sumado a las pautas comunicacionales recién esbozadas, generan una incertidumbre violenta.

Recién llegados a un restaurante, a Tito (Villagra) y un amigo (Humberto Miranda) se les acerca un parroquiano desconocido que les dirige la palabra, como quien no quiere la cosa, por conversar con alguien: “Perdón. ¿molestó?”. Y el amigo de Rudy le responde escuetamente: “No se sabe”. ¿Qué quiere decir exactamente el personaje que responde “No se sabe”? En rigor, no se sabe, dada la no concordancia evidente entre lo preguntado y lo contestado. Y lo que ahora cuenta es el siguiente paso que dará su contraparte, como reacción a una respuesta inquietante, amén de improbable (sólo cabe, en principio responder afirmativa o negativamente).

En acuerdo con el “montaje prohibido” promovido por el crítico André Bazin (y Ruiz fue uno de los primeros en Chile que enseñó a Bazin en la cátedra universitaria), el cineasta favorece los planos largos como un modo de apuntar, precisamente, a la mecánica del gesto y a la recomposición de lo cotidiano a partir del efecto de inmersión que supone el contemplar un continuo no interrumpido por recursos de montaje y que con frecuencia exhibe situaciones de conjunto (más que primeros planos, por ejemplo, que tienen poco lugar en esta lógica). Por otra parte, el método “sobre la marcha” practicado por el cineasta incluía lanzarse a producir una película no bien hubiera un tema para ello. Ocurrió con *Ahora te Vamos a Llamar Hermano*, cuando partió a Temuco tras leer en el diario que Salvador Allende firmaría la Ley Indígena. También con *La Expropiación*, cuando se encerró durante dos días, con una precaria base de guión y una dirección de actores que sugería a estos seguir el juego del argumento: improvisar a partir de lo que se discute y de cómo se ha ido construyendo el personaje.

Con todo ello, Ruiz ponía a su cine a medio camino entre el documental y la ficción.

En este punto, cabe plantear un maridaje entre lo que se cuenta y el modo de contarlo. Y preguntarse, paralelamente, si es posible optar por la adhesión a categorías identitarias “con las que nacemos” (nacionalidad, por lo pronto). Ruiz parece formularse la pregunta.

Las interrogantes primordiales de Ruiz son: “a qué pertenezco”, y luego, “a qué me opongo”. Pero en plan de autorreconocimiento, vale decir mirándose al espejo, atendiendo a lo peor y a lo mejor de “lo nuestro”, con el riesgo nada descartable de que se obtenga un efecto no deseado: que la posibilidad de colaborar a la construcción de un proyecto a partir de un autoexamen antropológico mute -como efectivamente llegó a ocurrir- en que los “retratados”, se reconocieran o no, rechazaran el retablo planteado por Ruiz.

En esta política se inscribe, desde su primer largo, el recurso a la violencia. Esta se intuye, se esconde, asoma inopinadamente y puede llegar a darse de modos macabros, como en *La Expropiación*. Basada en el caso del funcionario de la CORA de Linares Hernán Mery -muerto en abril de 1970 en la zona de Longaví por un campesino, en un fundo que se aprestaba a expropiar-, la cinta presenta hacia el final un episodio sangriento hasta lo *gore*. El funcionario ya se ha hecho cargo del fundo cuyos propietarios salientes lo abandonan, con la idea de dejar el país. Mientras explica a los inquilinos que hasta ahora los patrones habían sido sus padres y que ahora ellos deben dejar de ser “como niños chicos” y madurar para hacerse cargo de la tierra por sí mismos, el grupo se le viene encima. Al plano siguiente no queda más que un montón de sangre y vísceras.

Pero el cineasta y militante socialista, amén de encargado cultural del PS, además de cultivar la paradoja y el absurdo podía valerse de la parodia, el sarcasmo y una mordacidad de ocasionales rasgos cínicos que, en perspectiva, habla de pesadillas del momento -en una película rodada en 1972- y también de profecías autocumplidas, versión actualizada del fatalismo que propone el mito. Ilustrativa a este respecto es la escena de Palomita Blanca donde, mientras se van conociendo los resultados de la elección presidencial de 1970, el

arrendatario de izquierda pro-MIR¹⁸³ especula sentado a la mesa con dos amigos acerca de un posible escenario violento, usando para este fin objetos caseros que simulan piezas de un juego de estrategia:

Amigo 1: Imaginémonos nuevamente el caos, poh, gallo. ¿Cierto? Aquí esta la ciudad, pongamos acá La Moneda. Amigo 2: Tiremos acá una custodia de infantes de marina. Súper armados. Arrendatario: ¿Yanquis o chilenos? Amigo 2: Chilenos. Arrendatario: Ah, ya Amigo 1: Súper armados. Bueno, por acá yo te tiro unos 100 mil proletas. Arrendatario: Máh, poh. Soi mezquino pa' tirar proletas, voh... Amigo 1: Pongámosle 700 mil. Amigo 2: Ahí quedo más tranquilo. (el arrendatario se para de la mesa) Amigo 1: Pero estos gallitos de acá vienen sin armas. ¿Quién gana en esas circunstancias?¹⁸⁴

Los pendientes de Littin y Ruiz

Aceptar la versión de que Palomita Blanca iba a tener su estreno comercial el 18 de septiembre de 1973 -o la que da Mouesca y refuta Miguel Littin: que el 19 se iba a exhibir La Tierra Prometida en la U. Técnica- supone sobrecargar de épica dos cintas que siguieron caminos muy diferentes y que se suman a Metamorfosis del Jefe de la Policía Política y La Batalla de Chile, como los largos rodados en el período de la Unidad Popular que no llegaron entonces a verse en su país (aun si en el caso La Batalla, al día del golpe militar aún se hallaba en rodaje). Ello, sin ahondar en el "efecto movilizador" que no llegó a ser.

Post-producida en el Icaic -en virtud del convenio de 1971 con Chile Films-, la película de Littin se había alcanzado a estrenar en el Festival de Cine de Moscú, en el mes de julio, pero no a distribuirse en el circuito chileno. Esta cinta de apetitos épicos, poéticos y didácticos se mostró en México, en noviembre de 1973 (a beneficio de los presos políticos chilenos), y tuvo exhibiciones comerciales en EEUU y Francia, con críticas mixtas. En marzo de 1974, su director asistente, Andrés Racz, la presentó en el MoMA de Nueva York y recuerda que "terminamos todos llorando, porque lo que muestra (la masacre final) es lo que pasó en Chile"¹⁸⁵.

Miguel Littin señala hoy que La Tierra Prometida es la expresión cinematográfica del Manifiesto. Ello resulta atendible, en función, por ejemplo, del recurso a los héroes evocados (Luis Emilio Recabarren, Marmaduke Grove) o actualizados (Arturo Prat e incluso la Virgen del Carmen), que guían la acción del pueblo. O bien de la aparente voluntad de difuminar la idea de personaje protagónico en beneficio de la "masa popular" como protagonista, aun si en este punto se hace visible un conflicto entre la dramaturgia clásica (y su influjo

¹⁸³ Ver capítulo 2.

¹⁸⁴ *Compárese esta aproximación con la letra del tema El Puño del Pueblo, de Sergio Ortega, interpretado en 1972 por Quilapayún -en el álbum La Fragua-, cuyo final reza: Y a aquellos que intenten cerrarnos el camino/El puño del pueblo los castigará.*

¹⁸⁵ Cf. "El filme 'maldito' de Littin llega al DVD", en La Tercera, 7/9/2007.

en las pautas gramaticales del cine) y las necesidades ideológicas¹⁸⁶. A este respecto es pertinente detenerse en una escena del filme donde Nelson Villagra, como lo venía haciendo de El Chacal de Nahueloro y Tres Tristes Tigres, se posesiona a tal punto del personaje que encarna, que consigue desplegar un amplio rango interpretativo a la hora de arengar a los campesinos que ya trabajan cooperativamente su propia tierra y los insta a apoyar a otros. Más allá de que se busque el “protagonismo de las masas”, el personaje de Villagra, registrado en prolongado discurso, hace las veces del tradicional protagonista en un momento clave de la cinta.

El Manifiesto, por otra parte, indicaba que “no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria”. De haber sido esta la vara del “carácter revolucionario” de una cinta, el de La Tierra Prometida no pudo entonces determinarse, al no haber conseguido llegar al público al que estaba primordialmente dirigido, así como no es sencillo establecer que el cineasta haya sido un “instrumento de comunicación” de las masas populares. Lo que asoma con mayor claridad son las resonancias épicas, míticas y religiosas (partiendo por el título) de un filme que se ampara en un hito histórico -la República Socialista de Grove, en 1932-, donde el determinismo asociado a la derrota está dado por las alusiones a la masacre de Ranquil, como por el hecho de que Arturo Prat, héroe trágico, esté guiando las acciones. A este respecto, resulta llamativo que un cineasta que fue cercano a Littin, Patricio Guzmán, haya también sacado a relucir la figura de Prat en El Primer Año (1971). También lo comparable que resulta el filme con las épicas y poéticas del cine europeo oriental de aquellos años, en particular con el admirado Miklós Jancsó.

En cuanto a *Palomita Blanca*, su carácter eminentemente comercial estaba dado tanto por el hecho de basarse en una novela de éxito, como por su abordaje del mundo juvenil -incluida acá la asignación de la banda sonora al grupo Los Jaivas, de creciente popularidad y que se inspiró en portadas de diarios y habla popular para construir su soundtrack- e incluso por el interés que generó en el público y la prensa el casting de protagonistas que desarrolló el equipo de Ruiz, que a su vez derivó en otra cinta, *Palomita Brava*. Como pasó con La Tierra Prometida, sólo las conjeturas contrafactuales pueden hablarnos acerca de su sintonía con el público coetáneo que sería testigo de un retrato de ciertos aspectos de la chilenidad. Pero si con la cinta de Littin no pudo llegar a establecerse si era “activador de una acción revolucionaria”, tampoco con Ruiz pudo -en su minuto- ponerse en juego el autorreconocimiento.

La cinta, también a diferencia de *La Tierra Prometida*, no tuvo un recorrido por festivales y muestras en el exilio -que Ruiz vivió, y vive, en París. Estuvo embodegada por 17 años, fue rescatada por su propio productor, Sergio Trabucco, y más tarde exhibida en el circuito comercial chileno (1992) superando los 90 mil espectadores y convirtiéndose en uno de los estrenos locales más vistos de los años 90.

Si Ruiz se sirvió de la novela de Lafourcade como pre-texto, esta última dio una rara oportunidad de desplegar, antropología mediante, un amplio abanico social cuyos distintos componentes suelen retratarse con una ironía que se suma a la que ya incorporaba la novela, narrada como un melodrama. Ironía de un narrador cuyo escepticismo lo lleva a tomar distancia de lo que muestra, a “no aparecer”, no instalarse en algún “lugar” a través

¹⁸⁶ Que tanto el Manifiesto como las declaraciones de Littin destaquen lo prioritario de que el pueblo se erija como creador de la obra fílmica y como su protagonista, finalmente eludían los problemas de la práctica fílmica concreta, así como cuestiones tan básica de la sicología del espectáculo fílmico como el fenómeno de la identificación y sus características más bien individuales.

de algún recurso de identificación o de empatía, lo que a su vez redundaría en ciertos rasgos de crueldad, presentes ya en su cine anterior y que se agudizarían en *Diálogos de Exiliados*, respecto de la cual declararía que “pude haber sido involuntariamente cruel”.

¿Cómo se expresan estos elementos?

En uno de los rasgos salientes de su narrativa, la cinta crea un espacio dramático paralelo a través del inverosímil argumento de una telenovela cuya protagonista descubre que su amado -bastante mayor que ella- es en realidad su hijo. Con ello no sólo daba cuenta del carácter intrusivo de la TV, sino que veía en los televidentes (y los que se ven en la cinta son básicamente de sectores populares) un colectivo atomizado, cuyos temas de conversación derivan del señalado formato. Asimismo, en un ámbito de contenido discursivo se aprecia, nuevamente en Ruiz, un desarrollo de temas y expresiones paralelas, es decir, un trayecto simbólico donde los discursos transitan independientes del desarrollo del otro, cuestión que pone de manifiesto un interés de escucharse, más que de escuchar. Cabe también subrayar el nulo impacto de los diálogos en las decisiones y acciones. La interacción comunicativa operaría como forma de validación personal, más que como relación especular de cambio. En cuanto a escucharse, más que escuchar, es imperativo destacar la escena del profesor de música (Rodrigo Maturana, uno de los “intérpretes antropológicos” de Ruiz), que descarga ante sus alumnas en más de mil palabras e interrumpido sólo por la campana escolar, tensiones, frustraciones y obsesiones de la más diversa naturaleza:

Dicen, por ejemplo, que el norte es un desierto. Falso, yo he estado en el desierto. Yo he visto lo que pasa en el desierto. Está lleno de flores. Yo he traído plantas maravillosas del desierto. En cambio, fuera de Chile, estuvimos en Tacna en una oportunidad, cuando era joven yo, estaba estudiando en el Pedagógico y fuimos en una gira de profesores. ¿Y que paso allá en Tacna? Fui con una serie de amigos y había un tipo, un chiflado que andaba con una cámara fotográfica y nos tomó a todos el pelo. Nos tomó una cantidad de fotos. Nos hizo poner en poses absurdas y resulta que este bellaco no llevaba película. Yo me di cuenta porque yo hago set de fotografías y en realidad me di cuenta de que había tomado más de 60 fotos sin cambiar la carga. Entonces eso es medio sospechoso. Además llevó a la profesora de matemática a un hotel, la hizo desnudarse, le tomó una serie de fotos desnuda con la chiva de que le estaba tomando fotos y que las iba a publicar en una revista extranjera. Bueno, esta anécdota yo la he contado varias veces; ha causado gran hilaridad, grandes carcajadas y no sé ahora, hay otro sentido del humor y ustedes, en realidad, no se motivan mucho. A mi madre le gusta mucho esta historia y en algunas oportunidades, cuando tenemos tés familiares, se celebra el cumpleaños de una tía, de algún amigo, ella siempre me pide que cuente esta anécdota. A propósito de mi madre, en realidad, ella está con un poquito de arterioesclerosis, entonces de repente me confunde con un santo. Llego a la casa y cae de rodillas...

Igualmente, es significativa la violencia física, y más que esta, la argumentación y presentación en relación a la justificación del acto impulsivo. Da la impresión de que, más que un gesto que denota falta de tolerancia a la frustración, la violencia se presenta casi como desenlace romántico de una gesta moralizadora, asumiéndose una posición ética de descarga, cuestión que pone de manifiesto el carácter adolescente del enfrentamiento revolucionario.

187

¿Era esta una forma de “hacer cine contra Chile”, como predicaba Ruiz¹⁸⁷? ¿Un registro de los mecanismos de alienación asociados a los mass media? ¿Una denuncia del carácter fantasioso de la armonía entre clases, mediada por los códigos juveniles? ¿Una glorificación del uso improductivo del tiempo, ejemplificado en el grupo de amigos que se pasan el rato jugando juegos de palabras o conjeturando con un enfrentamiento armado? ¿Una variante de derrotismo, expresada en la sumisión de la protagonista, proletaria que tras la ruptura con su pololo siloísta entra a trabajar a una tienda de Providencia? Hay un sí provisional para cada una de estas preguntas, que expresan a su vez la variedad de ámbitos o capas en las que se mueve un filme que parece conspirar contra su propio diseño narrativo –del tipo *boy meets girl*–, para hacer de cada escena y cada plano secuencia una puesta en cuadro de los “mecanismos de la chilenidad”. Una chilenidad vista desde la extrañeza, que tendría una continuación en el cine de Cristián Sánchez, cuyo *Esperando a Godoy* (1973, citado más arriba), ha sido recuperado, será re-montado y podría estrenarse en 2008. Un mundo encerrado en sí mismo, paradójico e inconcluso, de la ambigüedad y de la violencia apenas encubierta.

¹⁸⁷ Cf. Sánchez, C.: “El cine de Raúl Ruiz: el progreso del tiempo”, en Ruffinelli (ed.): *El Cine Nómada de Cristián Sánchez*. Uqbar, Santiago, 2007, p. 198.

CONSIDERACIONES FINALES

En su tratado sobre el cine y cómo entenderlo, el crítico James Monaco afirmaba que “la destrucción del joven fenómeno del cine chileno por el golpe militar fascista es uno de los acontecimientos más trágicos de la historia fílmica reciente”. Y añadía: “Comprometido, apasionado, directo, expresivo y lírico, de haber sobrevivido el cine chileno podría haber sido uno de los más gratificantes”¹⁸⁸.

El “podría haber sido” es sin duda parte del halo contrafactual que adquiriría un cine de accidentado renacer, irregular trayecto y abrupto final, que dejó un puñado de filmes que no alcanzaron a ser vistos en su minuto -a los que habría que sumar la citada *Esperando a Godoy*, muy en la línea de Ruiz en su descripción de las contradicciones del proceso, y restar quizá *Metamorfosis...*, que no tuvo contemplado estreno en Chile-, donde no sólo se expresan modos muy diversos de entender la práctica fílmica y su vínculo con la elusiva y polisémica realidad. También quedan congelados vestigios históricos invaluable, que exhiben como marcas los modos en que sus realizadores interpretaron el “rescate de la identidad nacional” planteado por el Manifiesto, fuese en los términos especulares desarrollados por Ruiz o en el registro de las vidas de proletarios o campesinos, como hicieron varios documentalistas *docuficcionalistas*, algunos de los cuales cotejaron estas identidades “auténticamente nacionales”, con la de individuos de los sectores acomodados.

De lo que efectivamente fue, ya en el período se denunciaban las precariedades y desventajas para la producción local: las pocas facilidades para filmar, la existencia de una distribuidora nacional que no puede cerrar convenios con privados, al tiempo que carece de circuito propio de exhibición; la esencial función de prestadora de servicios de Chile Films, así como su incapacidad para realizar largometrajes propios (en todo el período no se registra un solo largo de producción propia, a menos que se haga entrar en tal categoría al mediometraje *Compañero Presidente*); el fracaso de la institucionalización de un circuito de 16 mm., cuya puesta en marcha fue más retórica que concreta; el aislamiento comercial de una cinematografía que con dificultad consigue mostrarse a otros públicos fuera del ámbito festivalero, etc. De este panorama surge, recordando que nos circunscribimos al celuloide que se vincula a la UP y al Manifiesto, un cine diverso en sus opciones temáticas y estilísticas, que genera su propia sobrevida en el aporte de los departamentos universitarios de cine, las televisoras extranjeras, privados generalmente asociados a las respectivas realizaciones y, de modo excepcional, la banca. Dado que la mayor parte de lo realizado se rodó y exhibió en 16mm -siendo los cortometrajes amplia mayoría-, esta producción estuvo sujeta a las precariedades de tal vía de exhibición (escasez de equipos, dificultades de transporte, entre otros), aun si en varios casos tuvo la oportunidad de convocar a números significativos de espectadores a través de la televisión, particularmente del canal de gobierno. Adicionalmente, si el objetivo perseguido era la agitación y propaganda, el circuito “alternativo” (sindicatos, fábricas, universidades) parece haberse mostrado más receptivo -validando la eficacia de esta vía- que el comercial de 35 mm., donde los “Informes” de Chile Films eran lo más análogo a este recurso.

¹⁸⁸ Cf. *How to Read a Film*, Oxford University Press, Nueva York, 1981, p. 279.

Con ello se planteaba implícitamente la cuestión de la importancia de un formato. Si el cine era, al decir de Lenin, la más importante de las artes, lo era entre otras cosas por su penetración masiva y, también, por su capacidad -real o deseada- de persuadir, de agitar, de educar, de conmover. Del Manifiesto no se desprende algo distinto, más allá de que los cineastas asociaran la masividad del cine a una participación activa de los espectadores, que los llevara a convertirse en develadores de su propia realidad y a los cineastas en herramientas instrumentales de un cine nuevo.

Este nuevo cine, como se ha planteado, debió subordinarse a las restricciones y necesidades de una actividad económica de costo no menor, que requería para varios ítemes de su puesta en marcha de divisas extranjeras, artículo necesario para mantener a flote la economía y, por lo mismo, destinado a usos considerados más prioritarios. No siendo el Manifiesto una plataforma que detalle una línea de gestión, no puede inferirse de él una línea de acción como la que seguiría Chile Films. Sin embargo, la relectura del mismo -como se ha intentado hacer ver en el presente trabajo- permite conferir un carácter programático a ciertos postulados, y no sólo porque de boca de su propio redactor, entre otros, se explicita este carácter (aspecto, este último, que por sí mismo es de la mayor relevancia).

Igualmente, cabe concluir insistiendo en el modo en que la gestación y redacción del Manifiesto corresponden a prácticas y discursos culturales prevalentes (entre otros, el asambleísmo y el nucleamiento en torno a las identidades militantes, en primer término, y en segundo la retórica revolucionara asociada a un sentido nacional). Y añadir, pese a su carácter instrumental y a que la evaluación de su relevancia ha sido y sigue siendo disímil, que es detectable una creación de contenidos, a su vez resignificados en la afirmación de una "identidad de cineasta", donde asoman hitos como el Festival de Viña del Mar de 1969, la participación de técnicos y artistas en los departamentos universitarios de cine, y hasta la creación de instancias privadas (como la cooperativa/productora Tercer Mundo, en la que participa Littin, así como Pablo Perelman y Andrés Racz, que debutarían en la realización después del golpe), sin dejar a un lado la naturaleza colectiva y -valga la repetición- cooperativa de la actividad fílmica. Tal "resignificación" se puede extender -como también se ha intentado mostrar en esta tesis- a la praxis fílmica, existiera o no una "aplicación" consciente de los planteamientos del documento, como la que señala Littin respecto de *La Tierra Prometida*. Y dado que, pocos meses antes de la conclusión del presente trabajo, un panel público ha vuelto a poner el tema sobre la mesa ¹⁸⁹, puede decirse que los ecos del Manifiesto aún no se han apagado del todo.

¹⁸⁹ Festival de Cine de Valparaíso 2007, cf. Capítulo 1.

FUENTES CONSULTADAS

PELICULAS

Caliche Sangriento, largometraje de 1969.
Casa o Mierda, cortometraje de 1970.
Compañero Presidente, largometraje de 1971.
Descomedidos y Chascones, largometraje de 1973.
Diálogos de Exiliados, largometraje de 1974.
El Chacal de Nahueltoro, largometraje de 1969.
El Primer Año, largometraje de 1971.
Esperando a Godoy, largometraje de 1973 (aún no estrenado).
La Expropiación, largometraje de 1972.
La Hora de los Hornos, largometraje de 1968.
La Tierra Prometida, largometraje de 1973.
Metamorfosis del Jefe de la Policía Política, largometraje de 1973.
Nadie Dijo Nada, largometraje de 1971.
Nutuayin Mapu, cortometraje de 1971.
Palomita Blanca, largometraje de 1973 (estrenado en 1992).
Por Vietnam, cortometraje de 1969.
Tres Tristes Tigres, largometraje de 1969.
Venceremos, cortometraje de 1970.
Voto más Fusil, largometraje de 1971.

ARCHIVOS

Archivo Hans Ehrmann, carpetas “Unidad Popular”, “Chile Films”, “Miguel Littin”, “Raúl Ruiz”, “Helvio Soto” y otras. Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento.

ENTREVISTAS

Luis Alarcón, noviembre 2007 (entrevista telefónica)
Guillermo Cahn, junio 2007
Pepe de la Vega, octubre 2007
Carlos Flores, febrero 2007
Humberto Duvauchelle, noviembre 2007 (entrevista telefónica)
Patricio Guzmán, noviembre 2007 (entrevistas telefónicas)
Douglas Hübner, septiembre 2007
Miguel Litin. enero, julio 2007
Orlando Lübbert, enero 2007
Germán Marín, julio 2007
Raúl Ruiz, agosto 2007
Gabriel Salazar, enero 2007
Cristián Sánchez. conversaciones grabadas entre 1999 y 2001
Valeria Sarmiento, noviembre 2007 (conversación telefónica)
Héctor Soto, julio 2007

DIARIOS

El Siglo. Santiago, 1970-1971.
El Clarín. Santiago, 1970-1971.
El Mercurio. Santiago, distintas épocas.
La Nación. Santiago, 25/9/2005.
La Tercera. Santiago, 2006-2007.
La Unión, Valparaíso. Noviembre, 1969.
Puro Chile. Santiago, 1970.

REVISTAS

Ahora, 1971
Cahiers du Cinéma, distintas épocas
Cine Cubano, 1972
Cormorán, 1970
Ercilla, distintas épocas
La Quinta Rueda. 1972-1973

Mensaje, 1970

Primer Plano. 1972-1973

Punto Final, 1970

Telecran, 1970

ARTÍCULOS

Bowen, Martín. "Construyendo nuevas patrias. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular". En V.V. A.A. *Seminario Simon Collier 2006*, Instituto de Historia PUC, Santiago, 2006.

Ehrmann, H. "El lío de las películas". *Ercilla*, Santiago, 22/9/1971.

Ehrmann, H. "El salario del cine". *Chile Hoy*, Santiago, 23/6/1972.

Gervais, Ginette. *Jeune Cinéma, 1975*. Extraído de Blaquièrre-Roumette, M. y Gille, B.: *Films des Amériques Latines*. Editions du Temps, París, 2001.

Jocelyn-Holt, Alfredo. "¿Un Proyecto Nacional Exitoso?: La Supuesta Excepcionalidad Chilena". Ponencia presentada en el seminario *La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Valencia, marzo de 2003.

(Disponible en la red: <http://bv.gva.es/documentos/Holt.doc>.)

Lema, Nicolás. "Pensamientos sobre un nuevo cine. Los cineastas de izquierda en el contexto revolucionario de la Unidad Popular". En V.V. A.A. *Seminario Simon Collier 2006*, Instituto de Historia PUC, Santiago, 2006.

Otero, Edison. "La filosofía en el Tercer Mundo: marginalidad y parasitismo", en *Revista de Filosofía* Vol. XIV, Nº 1, Fac. de Filosofía y Educación, U. de Chile, 1969.

Parra, Isabel. "Conversación con Miguel Littin", en *Araucaria de Chile*, Nº 21, Madrid, 1983.

Ruiz, Raúl. Entrevista con Luis Bocaz, *Araucaria de Chile* Nº 11, Madrid, 1980.

Ruiz, Raúl. "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno". Entrevista en revista *Primer Plano*, Valparaíso, Primavera 1972.

Soto, Héctor: "Algunos fantasmas". En *Primer Plano*, Nº 1, Valparaíso, Verano 1972.

INTERNET

www.universalis.fr/corpus-encyclopedie/130/t301504/encyclopedie/nouveau_cinema.htm

<http://www.abacq.net/imaginaria/frame5.htm>

<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/texPtos/Birri.htm>

[www.cubarte.cult.cu/global/loader.php?
cat=actualidad&cont=showitem.php&id=71&seccion=&tabla=entrevista_2002&tipo=](http://www.cubarte.cult.cu/global/loader.php?cat=actualidad&cont=showitem.php&id=71&seccion=&tabla=entrevista_2002&tipo=)
<http://www.magicasruinas.com.ar/revaquello034.htm>
<http://www.marxists.org/espanol/allende/21-5-71.htm>.
http://www.lainsignia.org/2003/septiembre/ibe_044.htm.
<http://www.eumed.net/cursecon/dic/bzm/index.htm>
http://www.chilefilms.cl/chilefilms/archivos_filmicos.htm

TESIS

- Moyano, Cristina. *La Seducción del Poder y la Juventud. Una Aproximación desde la Historia a la Cultura Política MAPU 1969-1973*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, mención Historia de Chile, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2005.
- Alvarez, R. *La Tarea de las Tareas: Luchar, Unir, Vencer. Tradición y renovación en el PC de Chile (1965-1990)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia por la Universidad de Chile, 2007.

LIBROS

- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.
- Bloch, Marc. *Introducción a la Historia*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Burke, Peter. *Visto y no Visto. El Uso de la Imagen como Documento Histórico*. Crítica, Barcelona, 2001.
- Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Alianza, Madrid, 2000.
- Burke, Peter. *What is Cultural History?* Polity Press, Cambridge, 2004.
- Burke, Peter [ed.]. *Formas de Hacer Historia*. Alianza, Madrid, 1993.
- Cavallo, Ascanio. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Uqbar, Santiago, 2007.
- Corro, Pablo [et. alii]. *Teorías del Cine Documental en Chile (1957-1973)*. Instituto de Estética, PUC, 2007.
- Cortínez, Verónica. *Cine a la chilena: las peripecias de Sergio Castilla*. RiL, Santiago, Chile, 2001.
- Darnton, Robert. *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*. WW Norton, Nueva York, 1990.

- De Baecque, Antoine. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une Revue*. Ed. Cahiers du Cinéma, París, 1991.
- Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Fanon, Frantz. *Los Condenados de la Tierra*, FCE, México DF, 1972.
- Farías, Víctor (comp.). *La Izquierda Chilena (1969-1973): Documentos para el Estudio de su Línea Estratégica*. Centro de Estudios Públicos, 2000.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Folio histoire, Paris, 1977.
- Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. CESOC, Santiago, 1990.
- Hurtado, María de la Luz. *Historia de la Televisión Chilena (1958- 1973)*. Documentos/ Ceneca, Santiago, Chile, 1989.
- Illanes, María Angélica. *La Batalla de la Memoria*. Planeta, Santiago, Chile, 2002.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *El Chile Perplejo: Del Avanzar sin Transar al Transar sin Parar*. Planeta, Santiago, 1998.
- Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*. LOM, Santiago, Chile, 2001.
- Martner, Gonzalo. *El Gobierno del Presidente Salvador Allende, 1970-1973*. LAR, Stgo., 1988.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. Oxford University Press, Nueva York, 1981.
- Mouesca, Jacqueline. *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco Años de Cine Chileno (1960-1985)*. Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.
- Mouesca, Jacqueline. *El Cine en Chile. Crónica en Tres Tiempos*. Planeta, Santiago, 1997.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*. FCE, Madrid, 2003.
- Pinto, Julio (ed.). *Cuando Hicimos Historia. La Experiencia de la Unidad Popular*. LOM, Santiago, Chile, 2005.
- Poole, Ross. *Nation and Identity*. Routledge, Londres, 1999.
- Rolle, Claudio. (coord.). *1973: La Vida Cotidiana en un Año Crucial*. Planeta, Santiago, 2003.
- Romaguera, Joaquim/ Alsina, Homero. *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra, Madrid, 1989.
- Ruffinelli, Jorge (ed.). *El Cine Nómada de Cristián Sánchez*. Uqbar, Santiago, 2007.
- Salazar, Gabriel/ Pinto, Julio. *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, Identidad y Movimiento*. LOM, Santigo, 1999.
- Salazar, Gabriel/ Pinto, Julio. *Historia Contemporánea de Chile V: Niñez y juventud*. LOM, Santiago, 2002.
- Salazar, Gabriel. *La Violencia Política Popular en las "Grandes Alamedas". La Violencia en Chile 1947-1987 (Una Perspectiva Histórico Popular)*. LOM, Santiago.
- Santa Cruz, Eduardo. *Análisis Histórico del Periodismo Chileno*. Nuestra América Ediciones, Santiago, 1988.

- Solanas, Fernando/ Getino, Octavio. Cine, Cultura y Descolonización. Siglo XXI Argentina Editores, Buenos Aires, 1973.
- Subercaseaux, Bernardo. Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile. Nacionalismo y Cultura. Ed. Universitaria, Santiago, 2007.
- Vega, Alicia. Re-visión del Cine Chileno. Editorial Aconcagua/ CENECA, Santiago, 1979.
- VV.AA. La Cultura en la Vía Chilena al Socialismo. Ed. Universitaria, Chile, 1971.
- VV.AA. Chile hacia el Socialismo. Universidad de Chile, Chillán, 1970. Prensa Latinoamericana, Santiago, 1970.
- Watzlawick, P.; Beavin, J. H.; Jackson, D. D. Teoría de la comunicación humana. Herder, Barcelona, 1981.
- Wolf, Mauro. La Investigación de la Comunicación de Masas. Crítica y Perspectivas. Paidós, Barcelona, 1992.