

DICIEMBRE 1999

MACARENA HERNÁNDEZ
PAMELA BIENZOBAS
ALUMNAS:

PROFESORA GUÍA:
VOLUSPA JARPA



EL DÍA EN QUE LAS CÁMARAS DEJARON DE RODAR

TESTIMONIOS DEL GOLPE MILITAR EN EL CINE CHILENO:

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PERIODISMO
SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR AL
GRADO DE LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

RECOGIENDO FRAGMENTOS

Hubo un tiempo en que tenía sentido hablar de 'cine chileno', no sólo por su nivel de actividad, sino principalmente por el espacio -hoy casi inimaginable- que tenía dentro del quehacer nacional. No fue hace tanto; poco más de un cuarto de siglo. Sin embargo, para nosotras eso es más que una vida.

Por eso hoy, cuando las escasas y prohibitivas instancias de aprendizaje se reducen a unos cuantos talleres o escuelas privadas, y la producción se ve restringida por barreras económicas raramente sorteables, resulta un cuadro extraño el que las principales universidades del país alguna vez hayan acogido al cine como disciplina, y que el Estado se haya hecho cargo de su producción y difusión.

Pero hubo también un momento en que todo eso comenzó a morir.

Fue un día preciso, un día que marcó los destinos de todos los que lo vivieron. Sin embargo, también fue determinante para quienes aún no nacíamos, ya que para nosotros no hubo un 'antes' y un 'después'; sólo un interminable 'ahora' sin pasado ni origen.

Y hoy, cuando por fin podemos preguntar, pareciera que se acaba el tiempo, que en cualquier momento todas las fotografías estarán retocadas de exitismo y se le habrá echado tierra a las heridas abiertas. De pronto será demasiado tarde para saber. Por eso queremos preguntar mientras todavía haya gente dispuesta a contar. Nuestra pregunta es ¿qué pasó?, ¿Cómo partió la agonía del cine el 11 de septiembre de 1973?.

No sabemos si haya una respuesta. Lo que sí hay son historias. Historias de personas que vivieron ese día, con distintos desenlaces. Historias que, una tras otra, quizás algún día den forma a La Historia. Pero antes de que las estadísticas acallen las vivencias, antes de que exista una versión oficial, quisimos saber cuál fue la historia de quienes formaban parte de la actividad cinematográfica el día en que los militares se tomaron el país.

No quisimos ni pretendimos reconstruir una Historia. Tampoco quisimos atenernos a las versiones ya contadas de los hechos. Lo que intentamos no fue una verdad ni una crónica de cómo sucedió todo. Lo que intentamos fue rearmar, por medio de testimonios personales que en modo alguno pretenden agotar el espectro del cine, las pequeñas historias particulares.

En Chile el cine lo han hecho personas. No ha habido en las últimas décadas una industria ni un movimiento coherente que trascienda o anteceda a las personas que hacen las películas. Por eso sentimos que para contar o descubrir lo que pasó con el cine para el golpe militar debíamos buscar testimonios personales, replanteando la pregunta hacia qué paso con la gente. Porque si el desarrollo que estaba teniendo este arte en Chile fue interrumpido bruscamente, no fue sólo por los obstáculos obvios y prácticos, sino también porque quienes estaban filmando, aprendiendo o enseñando tuvieron que dejar de hacerlo, dejando trunco un proceso que recién estaba empezando a madurar.

Por eso tampoco quisimos recurrir a explicaciones forzadas para lo que venía sucediendo ni lo que sucedió después. En primer lugar, todos los intentos por explicar tanto el fenómeno del cine chileno de la Unidad Popular como el quiebre de la democracia están teñidas por versiones y visiones de un lado u otro. No es nuestro interés, en lo que a este trabajo concierne, dilucidar culpas ni descubrir verdades ocultas. Trabajamos sobre un momento que inevitablemente marcó las vidas de todos los que lo vivieron. Millones de personas pueden dividir sus historias en antes y después del golpe de Estado, no obstante su posición.

Y es ese quiebre individual el que nos interesó trabajar. ¿Qué pasó con cada persona en particular? De esos millones de vidas, nos centramos en el ámbito específico, pero difícilmente acotable, del quehacer cinematográfico. Y dentro de éste, buscamos abarcar algunos de los principales centros de actividad, ya fuera en las universidades, en lo institucional, en el ámbito de la reflexión académica, o en algunos de los casos

independientes de mayor importancia. Nuevamente quisimos alejarnos de las versiones oficiales, y lo que buscamos para ilustrar -no necesariamente representar- lo que sucedió en cada lugar fueron los testimonios de personas involucradas.

Elegimos el testimonio como método para intentar contestar a nuestras inquietudes porque responde a estas pretensiones. No intenta explicar ni dar cuenta de los hechos en sí, sino cómo fueron vividos caso a caso. Y en un terreno que tiene tanto que ver con sensibilidades, creatividad y esfuerzos personales, consideramos que el testimonio podía aportar la profundidad particular necesaria para de algún modo entender el proceso más global.

Por otro lado, el cine que se estaba haciendo en Chile estaba tomando un camino particularmente testimonial. Las características con que se perfilaba apuntaban justamente a un cine que intentaba dar testimonio de una realidad. Tanto las películas narrativas como las documentales tendían a ser reflejos de lo que se estaba viviendo. Y esto también de modo testimonial, ya que en general se optó -y en esto es clara la influencia de las tendencias europeas en América Latina- por contar pequeñas historias, en oposición a las narraciones épicas.

También nos dimos cuenta de que sería forzado intentar explicar el fenómeno chileno a través de teorías globalizadoras. A lo largo de nuestra investigación nos quedó claro que no podemos enfrentar al llamado Nuevo Cine Chileno, ni a las realizaciones posteriores al golpe, bajo una mirada, por ejemplo, de cine político. El caso, al igual que las otras cinematografías latinoamericanas, nada tuvo que ver con cines como el soviético o el nazi, donde no sólo hay una ideología que motiva a la creación, sino todo un aparato en que las realizaciones estaban al servicio de una estrategia política estatal.

Tampoco logró el Nuevo Cine un grado suficiente de maduración como para ser analizado bajo la perspectiva de una propuesta estética coherente. Las experimentaciones

formales fueron, una vez más, esfuerzos individuales que no pueden desconocer las influencias externas.

Así, los intentos por encontrar una explicación teórica resultarían en simplificaciones tanto de las teorías como del sujeto de análisis; en pies forzados que trataran de generalizar algo que se caracteriza justamente por su atomización.

Esto nos confirmó la opción del testimonio como forma de sacar a luz pequeños fragmentos de una historia que, en todo aspecto, sólo se puede reconstruir uniendo trozos.

Los fragmentos que escogimos no tienen intención de ser reflejos de un todo. No tienen pretensión de dar testimonio más que de la persona que lo narra. Por eso, tuvimos especial cuidado en intentar sacar a luz la historia desde el propio entrevistado. Casi todas las conversaciones tuvieron lugar en las casas o lugares de trabajo de las personas. Las preguntas fueron las menos posibles, y tendían sólo a obtener más información sobre la experiencia del entrevistado. Por eso se les sacó de las transcripciones, y en unos pocos casos se incorporaron al testimonio, pero sin afectar en nada el sentido de éste. La idea era y es respetar al máximo el protagonismo del entrevistado y la forma en que contó su historia.

La elección de los entrevistados respondió a un intento, como ya se planteó, de abarcar los polos del quehacer cinematográfico. En el ámbito académico, tanto la Universidad de Chile como la Universidad Católica de Chile tenían departamentos de cine que funcionaban como escuelas y productoras. La división de cine de la Universidad Técnica del Estado producía películas pero no desempeñaba actividades académicas.

De la primera buscamos el testimonio su director del momento, Pedro Chaskel, quien ha seguido en actividad a través del cine documental. Su experiencia del día del golpe se enriquece además por una coyuntura le permitió filmar una de las pocas secuencias existentes relativas al bombardeo de La Moneda. En el segundo caso, los testimonios son de Juan José Ulriksen y Carmen Brito, quienes pertenecían al departamento como

estudiantes y también como funcionarios, lo que aporta una visión más global de cómo funcionaba y qué pasó con la Escuela de Artes y Comunicaciones de la UC. El documentalista y guionista José Román trabajaba en la UTE y vivió el golpe de Estado en esa casa de estudios, donde los acontecimientos fueron especialmente violentos. En su caso no sólo era muy valiosa esa experiencia, sino también sus actividades fuera de ese departamento, ya que había trabajado en importantes proyectos del Nuevo Cine.

En el caso de la productora ChileFilms, las consecuencias del golpe fueron obvias, ya que formaba parte del Estado que se estaba destruyendo. La violencia fue explícita, y su director de entonces, Eduardo Paredes -hombre de confianza de Allende- fue asesinado. Quien nos contó su experiencia de cómo se vivió el golpe ahí fue el entonces director artístico de ChileFilms, Douglas Hübner.

En Valparaíso existía una importante actividad de difusión y discusión en torno al cine. Hasta hacía un año también funcionaba ahí una escuela en la sede local de la Universidad de Chile, pero se había cerrado debido a conflictos con los alumnos. Una de las manifestaciones del quehacer porteño fue la revista Primer Plano. Al respecto recogimos el testimonio de Sergio Salinas, quien podía dar un panorama más alejado y global de lo que sucedía en el ambiente desde su perspectiva no de realizador sino de crítico ligado desde un comienzo a actividades como los cineclubs.

En esa misma ciudad también vivía y trabajaba el médico y cineasta Aldo Francia, cuya obra destaca dentro de la producción de la época y cuya figura hasta hoy provoca una admiración impresionante no sólo entre sus contemporáneos. Debido a su importancia, y a que el golpe marcó un brusco fin para su actividad cinematográfica, quisimos rescatar su historia. Él ya no está para contarla, y antes de que quedara en el olvido, fue su viuda, Erica Wilms, quien entregó su testimonio.

Otro importante caso individual es el de Patricio Guzmán, quien estaba trabajando en lo que se transformaría en uno de los documentos más contundentes del Chile de antes, durante y después del golpe militar: La batalla de Chile.

El testimonio del actor Nelson Villagra nos pareció de especial interés por su involucración en varios proyectos determinantes de la época y por la manera radical en que asumió el compromiso social que tiñó al Nuevo Cine Chileno.

Son éstos los fragmentos de historias personales con que intentamos alumbrar una zona necesariamente oscura, para tratar de responder a nuestra pregunta original: ¿cómo partió la agonía del cine chileno el 11 de septiembre de 1973?

EL ENTUSIASMO DE UN PAÍS EN CONSTRUCCIÓN

Chile abría la década del '70 con euforia. El entusiasmo por el cambio político al instaurarse el gobierno de la Unidad Popular produjo, en la mayoría de los artistas chilenos, una optimista visión sobre el papel que debían adoptar para construir un nuevo país. Se iniciaba una febril actividad por descubrir una "identidad" nacional con una voluntad de independencia un poco más firme que la de épocas pasadas. Y sin embargo, este movimiento sería aniquilado a los pocos años de haberse empezado a dibujar. Caería herido de muerte el 11 de septiembre de 1973, arrastrando en su agonía al cine chileno.

Ingenuo, plagado de errores, valiente o equivocado, el cine chileno, al igual que varias experiencias similares en Latinoamérica, estaba transitando a tientas para definirse y establecerse. Pero la oportunidad les fue arrancada de las manos antes de que muchos de sus herederos pudieran conocerlo. Ese es el hecho doloroso y, aún con el riesgo de que se hayan teñido de idealizaciones u odios, creemos válido indagar antes de que el tiempo borre definitivamente los recuerdos de esos años y que la nebulosa producida por el precario exitismo que hoy reina en el medio local termine por cubrirlo.

Una nueva forma de ser latinoamericanos

Al igual que el resto de América latina, Chile comenzó su metamorfosis en los '60. Es cierto que el cambio profundo llegaría una década más tarde, pero en sus habitantes ya empezaban a plantearse problemáticas y anhelos que no hallaban cabida en el esquema tradicional. Este paulatino movimiento sería influido principalmente por un replanteamiento de los textos de corte marxistas cuyas teorías se confirman en gran medida en el escenario sociopolítico de Latinoamérica. Si bien los argumentos que alimentaban el cambio ya

estaban presentes hacía tiempo en el concierto mundial, esta vez se develaron desprovistos de la sombría brutalidad con que la batalla entre las potencias de corte socialista y capitalista los había investido en su lucha por repartirse el globo. Stalin ya no estaba al mando de la Unión Soviética y los otros colosos ensayaban, con más errores que aciertos, la política de la coexistencia. Con ella, la población mundial, prisionera del terror al enfrentamiento militar tras la aniquilación de Hiroshima, ve con alivio el fin de los experimentos nucleares anunciado en 1963.

Con esta nueva voluntad, Estados Unidos se muestra dispuesto a transformar su relación con Sudamérica. La histórica explotación económica da paso a la Alianza para el Progreso, anunciada en 1961 por John F. Kennedy, y que contempla ayuda económica a los países subdesarrollados y educación para los tercermundistas a través del envío de técnicos y el otorgamiento de becas de estudio a los intelectuales locales. Era una tregua -que pronto se descubriría como momentánea- que hacía más esperanzador el futuro y le daba alas a los latinoamericanos para soñar con una sociedad diseñada bajo sus propios requerimientos.

Y llega una nueva renovación. La extrema pobreza, históricamente presente en estos territorios, es una herida lacerante que sensibiliza incluso a la burguesía. Fuertemente católica, la población comienza a cambiar su posición frente a los problemas de los marginados, especialmente luego del Concilio Vaticano II, anunciado por Juan XXIII en 1962 y que se efectúa en sesiones que se extienden desde 1962 a 1965. En él, la Iglesia toma como suyo el deber de velar por los más pobres y concluye que la salvación está en la caridad y ayuda al prójimo.

En este contexto, el cine chileno absorbía todos estos entusiasmos que serían abortados antes de quedar definidos. El cineasta, al igual que el intelectual de la época, comprendió que era suyo el deber de ser activo modelador de una nueva sociedad y de un arte más comprometido con los cambios sociales. Se sintió un medio transmisor de cultura

hacia las capas inferiores y un testigo que debía plasmar en sus obras estos movimientos en un lenguaje propio. El milagro del nacimiento de un cine verdaderamente chileno sería interrumpido por la bota militar y el fusil. La persecución y censura a las expresiones artísticas, ensayadas una y otra vez en dictaduras semejantes a la que inicia Augusto Pinochet en el Chile del '73, tiene siempre un efecto demoledor en la creación cinematográfica. Es que, como dice David Vera Meiggs en un artículo publicado en noviembre de 1999 por El Mercurio de Valparaíso, "el poeta puede ser perseguido por el estado y seguir escribiendo poemas, pero el cineasta depende demasiado del sistema económico, técnico y político para poder filmar y mantenerse puro. Los castillos de marfil y las jaulas doradas no le están permitidas a una actividad que sólo existe en lo social".

Colonialismo en imágenes

El kinetoscopio se inaugura en Chile a meses de haber sido inventado por Edison. Arriba al país el 19 de febrero de 1895 gracias a la gestión del empresario Francisco de Paola. Al año siguiente se realiza en Santiago la primera proyección pública de cine ("Cinematógrafo de Lumière") en que se reproducen las imágenes que ocho meses antes asombraran al público parisino.

La rápida adquisición de la nueva tecnología trae aparejado también la rendición ante las directrices de este novel negocio. La dependencia económica frente a los países industrializados, especialmente Estados Unidos, modeló al cine chileno. Durante cincuenta años nuestra cinematografía se desarrolló sin ninguna aportación local, más allá de recoger el probado gusto de los compatriotas por autocelebrar las hazañas históricas que reafirmen la falsa conciencia de nuestra independencia. No es casual que la primera película

argumental chilena, *Manuel Rodríguez* (Adolfo Urzúa Rozas, 1910), trate de la historia de un héroe patrio.

Así, el cineasta local aprendió el oficio sin ningún interés por adentrarse a la comprensión del fenómeno. Se convirtió en un hacedor de imágenes maravillosas sin ningún conocimiento por su estructura interna y que utilizaba para plasmar las historias criollas los mismos lenguajes del western o la comedia extranjera. La película viene a inaugurar una serie de proyectos consagrados a los monumentos nacionales que, según algunos, reflejan un complejo de inferioridad nacional en cuanto adhieren a ellas sin el menor sentido crítico.

El público chileno y -lo que es peor- el realizador nacional se habían rendido de antemano al bombardeo audiovisual norteamericano. Esclavos del juego económico, la única manera de sobrevivir frente a la industria estadounidense era reproducir su sentido. Se divertían y lloraban de acuerdo a los cánones extranjeros y su propósito no iba más allá del entretenimiento.

El resto de la producción nacional se dividía entre la comedia, el documental costumbrista, la crónica policial o el telediario, realizadas con el sentido de dar al consumidor refrescantes piezas que aplacaran su interés por ver proyectados en la pantalla actores, hechos o lugares reconocibles.

Por décadas el cine chileno tratará de incrementar su producción con el estéril anhelo del éxito o de cimentar una competencia ante la industria hollywoodense. Lo cierto es que el eficiente colonialismo de imágenes operado desde el norte jamás encontrará competidores, incluso durante su época más problemática (década del '20) que superará con éxito tras la aparición del cine sonoro.

Este nuevo colonialismo será aceptado y legitimado por que los dirigentes latinoamericanos, caracterizados por su conservadurismo y su acomodada postura amistosa frente a la dominación norteamericana. Estados Unidos es dueño de la incipiente

industria y de gran parte de la explotación de las materias primas, por lo que la propiedad de la diversión del pueblo no encuentra detrimentos. La oferta (compañías distribuidoras de subproductos norteamericanos y algunos europeos) había modelado eficientemente los gustos de la demanda que, una vez cimentados, no dejaron cabida a un cine con mayores pretensiones artísticas.

Cambio de conciencia

Pero el mundo parecía querer madurar a finales de los '50. La inquietud de los jóvenes, cansados de consumir lo que se les ofrecía, los obliga a buscar nuevos horizontes. El conformismo pasa a convertirse en activismo. Ya no basta con recibir estímulos de la cultura de otros. Es necesario digerirla y transformarla de acuerdo a la experiencia local y transmitirla a todos los sectores de estas sociedades. El intelectual del período se siente llamado a traspasar su experiencia cultural a las capas inferiores y extraer de ellos nuestras raíces.

En este propósito, el cine es técnicamente – y por su lenguaje – un instrumento privilegiado. Irónicamente, el cineasta es el actor cultural que se encuentra más incómodo en la estructura social de los países del tercer mundo. Con una baja industrialización, siempre en manos de capitales foráneos, el cineasta, que es un intelectual típico de la sociedad industrial, se sintió cumpliendo una función equívoca.

Así, gracias a la entrada en juego de los factores sociales de los que diéramos cuenta al principio, se va modelando una nueva conciencia en el intelectual latinoamericano y, por supuesto, en el cineasta nacional.

En el Chile de principios de los '60 estaban ya funcionando algunas instancias que permitían una discusión y un conocimiento más profundo de cine. La Universidad Católica

de Santiago crea, en 1955, el Instituto Fílmico bajo la dirección del sacerdote Rafael Sánchez. Ese año, Pedro Chaskel inicia el Cine Club de la Universidad de Chile, y en 1957, junto a Sergio Bravo y bajo el alero de la secretaría general de la Universidad, funda el Centro de Cine Experimental. Los cineclubs formados desperdigadamente en diferentes ciudades de Chile confluyen en la Federación Nacional de Cine Clubs hacia 1960.

En definitiva, y mayoritariamente en círculos universitarios, se estaba institucionalizando la educación de la imagen, adquiriendo así nuevas dimensiones. Obviamente aquí se despreciaba la imagen del cineasta de viejo cuño, aquel empleado de los grupos poderosos, que efectuaba un ejercicio superficial a la hora de hacer cine. El primer descubrimiento de estos jóvenes, que se agrupaban en los cineclubs y alimentaban su acervo cultural a la luz de los caminos obligados (Bergman, Fellini, Rosellini, Godard, etc.), fue que la cámara no es más que un medio para transmitir mensajes. Despejado así de los calificativos trascendentes, su comprensión y manejo se volvió posible.

La idea no era seguir pasmados observando imágenes evocadoras de un pasado que, de lejano, parecía glorioso. Era el tiempo de terminar con la marginación que define a Chile mejor incluso que el subdesarrollo. Parecía el momento de despertar de la sumisión impuesta por el país mismo y de la aceptación del fracaso frente a la dependencia económica y cultural. Se sentían llamados a sacudirse del disfraz con que otros habían confundido a los chilenos. La desmitificación de la cámara permitió cambiarla de lugar para enfocar al país en su verdadero momento. Con un sentido más social y artístico, los actores debían quitarse el maquillaje.

Ahora la tarea era distribuir la cultura adquirida y no reservarla a esferas privilegiadas. Los replanteamientos marxistas y la renovación católica dio una conciencia de clase a los obreros, quienes comenzaron a organizarse en sindicatos o partidos. Era la opción que apadrinaron los intelectuales.

Bosquejos de un cine nacional

Así las cosas, el joven intelectual nacional se identifica como el llamado a socializar la experiencia audiovisual. Se rebela ante el privilegio de asistir a la experiencia cinematográfica y quiere que la sociedad en su conjunto participe de ella. Se trataba de dejar atrás el "tiempo muerto" del subdesarrollo.

En el plano político, tras el gobierno conservador de Alessandri Rodríguez, en 1964 llega al poder Eduardo Frei Montalva. El primer presidente demócratacristiano, partido inspirado fuertemente por las nuevas tendencias de la Iglesia Católica, propone lo que se denominó la "Revolución en Libertad". Su dirección pone en marcha la Reforma Agraria y la chilenización del cobre. Ambas iniciativas son criticadas fundamentalmente por la izquierda por considerarlas limitadas.

El cine recibe varios cambios en su administración. En 1965, se designa a Patricio Kaulen como director de ChileFilms, organismo que se propone revivir. Del mismo modo, se crea el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica y se promueve una ley de fomento al cine nacional. Ello se traduce en una serie de ayudas fiscales que intentan proteger a la producción cinematográfica nacional frente a la competencia extranjera.

Si bien los alcances de estas medidas no permiten la construcción de una verdadera industria, sobre todo porque los incentivos fiscales al cine consideraban más privilegios a los dueños de las salas y a los distribuidores que a los realizadores, lo cierto es que desde 1964, el número de películas se incrementa cada vez más. No se trataba de un esfuerzo consciente por favorecer nuevamente a los detentores de la propiedad, pero en la práctica así ocurrió. La respuesta al intento por equiparar este estado de cosas vendría en 1968 con la abolición del impuesto sobre la película virgen y de las entradas vendidas en los cines que exhiben filmes chilenos, más la entrega de algunos estímulos monetarios a los

directores. Poco a poco, el cineasta chileno iba "soltando la mano" en aras de elaborar una línea nacional de la cultura. Es en este período cuando se empiezan a cimentar las bases de lo que los realizadores locales llamaron el "Nuevo Cine Chileno".

La gran ventaja, pese a la pequeñez del mercado, era que las películas nacionales aún podían financiarse confiando en la respuesta de los espectadores. Durante estos años aparecen varias películas que generan un interés creciente tanto del público como de la crítica, que ve con buenos ojos la nueva veta del cine de autor y comienza una sistemática, aunque aún no decidida, transformación de la mera crónica cinematográfica a un análisis más profundo de las piezas.

"Con ochenta o noventa mil espectadores se puede financiar una película que cueste quince mil dólares. Y como entre nosotros existe todavía una cierta curiosidad, un deseo de saber cómo nos vemos, la gente va a ver los filmes chilenos" decía en 1969 el director nacional Raúl Ruiz.

Los frutos de la transformación

Para ubicarnos mejor frente a la febril transformación teórica de la conciencia del cineasta local y sus frutos fílmicos, daremos cuenta de los principales proyectos desarrollados entre 1964 y 1969. El aporte es heterogéneo: algunos presentan visos de la transformación que habría de radicalizarse con el advenimiento de la Unidad Popular y otros ni siquiera toman en cuenta los nuevos postulados. Lo cierto es que, de manera más decidida a partir de 1967, los proyectos evidencian un esfuerzo de investigación y de cambio de sentido.

1964

- *Las banderas del pueblo*, de Sergio Bravo.

- *Por la tierra ajena*, cortometraje de Miguel Littin.
- *Yo tenía un camarada*, cortometraje de Helvio Soto.
- *Viva la libertad*, de Patricio Guzmán.

1965

- *El analfabeto y Ana*, ambos medimetrajes de Helvio Soto.
- *Electroshow*, cortometraje de Patricio Guzmán.
- *La isla de Chiloé*, de Miguel Littin.

1966

- *Regreso al silencio*, de Naum Kramarenko.
- *El ABC del Amor*. Helvio Soto filma uno de los capítulos de esta trilogía que reúne tres directores latinoamericanos: Soto de Chile, Rodolfo Kuhn de Argentina y el brasileño Eduardo Coutinho.
- *Morir un poco*, de Álvaro Covacevic.

1967

- *Largo viaje*, de Patricio Kaulen (neorrealismo al estilo del ladrón de bicicletas).
- *Érase un niño, un guerrillero y un caballo*, tres cortos de Helvio Soto que finalmente se transforman en una película.

Y los cortometrajes:

- *Solo*, de Aldo Francia.
- *Testimonio*, de Pedro Chaskel.
- *Érase una vez*, de Pedro Chaskel y Héctor Ríos.
- *Andacollo*, de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic.
- *Reportaje a Lota*, de José Román y Diego Bonacina.
- *La tortura y otras formas de diálogo*, de Patricio Guzmán.

1968

- *Ayúdeme Ud. compadre*, de Germán Becker. Becker, animador de los clásicos universitarios, reúne a toda la farándula nacional para crear este musical. Recibió malos comentarios de la crítica y adjetivos que van desde "obrita sonsa" hasta "película fascista".
- *Lunes Primero, Domingo Siete*, de Helvio Soto.
- *Tierra Quemada*, de Alejo Álvarez, definido por él como el primer western chileno y que fue destruido por la crítica.
- *New Love o la Revolución de las flores*, de Álvaro Covacevic. Su temática sobre los hippies fue censurada para menores de 18 años y su afiche promocional prohibido por la Municipalidad de Santiago.

1969

- *Tres Tristes Tigres*, de Raúl Ruiz. Basada en la pieza teatral de Alejandro Sieveking.
- *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin.
- *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia. Guión compartido entre Francia y José Román.
- *Caliche sangriento*, de Helvio Soto.
- *Volver*, de Germán Becker. Insistiendo en el género del show musical obtiene éxito de público, pero una crítica feroz.

Documentales

- *Herminda de La Victoria*, de Douglas Hübner.
- *Por Vietnam*, de Claudio Sapiaín.

Algunas realizaciones ya presentan los matices de la opción que abiertamente se tomará tras los encendidos debates sostenidos entre los cineastas latinos durante los encuentros realizados en Viña del Mar. De esta generación de filmes, *Morir un poco* y *Largo viaje* son reconocidas como las primeras en que la intención parece estar un poco más allá. En el caso de los documentales, como *Andacollo* o *Reportaje a Lota*, ya está presente la radicalización de su sentido. Si bien aún la opción no estaba definitivamente adoptada se reconoce una manera anticonformista de plantearse la sociedad chilena a través de su instrumento cultural: el cine. El año 1969 marca el inicio del Nuevo Cine Chileno con los largometrajes presentados por Ruiz, Littin y Francia en el marco del Festival de Cine de Viña del Mar.

El Festival de Cine de Viña del Mar y el Nuevo Cine Chileno

Uno de los cineclubs organizados en provincias y cuya labor tendrá una notable injerencia en las autodefiniciones del cine nacional es el conformado, en agosto de 1962, en Viña del Mar bajo el liderazgo del médico Aldo Francia. Una de sus grandes labores fue su protagonismo en la publicación de las revistas "Cine Foro" y "Primer Plano", y, principalmente, la organización del Primer Festival de Cine Aficionado en febrero de 1963.

En la ocasión compitieron 38 filmes chilenos, recibiendo el galardón principal, el "Paoa de Oro", Aldo Francia por su documental *Lluvia*.

Al año siguiente, en su segunda versión, adopta el carácter de internacional ampliando los géneros a películas de argumento, documentales, de fantasía y familiares. En 1964, el festival abandona su línea de aficionado para transformarse en el Festival de Cine Chileno y Primer Encuentro de Cineastas Chilenos. La función de ellos será la de seleccionar los proyectos nacionales, teniendo en vista el futuro Festival de Cine Latinoamericano que se realizará en Viña del Mar en 1967.

Ese año, el V Festival de Cine de Viña del Mar evoluciona para constituirse en el Primer Festival de Cine Latinoamericano y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Bajo la dirección de Aldo Francia, que actúa como anfitrión, se concentran en la ciudad los más destacados realizadores de la región. Entre otros, concurren Eliseo Subiela, Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez, Octavio Getino, Humberto Solás y Glauber Rocha.

"Hasta ese momento, nuestras únicas influencias habían sido los grandes maestros del cine europeo. Entonces empezamos a darnos cuenta de que existía un nuevo cine latinoamericano y de que debíamos cambiar nuestra forma de concebir el cine" dijo en la ocasión Aldo Francia.

Las gestiones se verán coronadas con el Segundo Festival de Cine Latinoamericano y Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en 1969. En él, se exhiben 110 películas, cortos y largometrajes, que llegan desde nueve países. Este encuentro se transformará, con los años, en uno de los hitos más importantes dentro de la cinematografía latina y en el punto de partida del llamado Nuevo Cine Chileno.

Las tres obras emblemáticas de este momento serán los filmes *Tres Tristes Tigres* de Raúl Ruiz, *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, y *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia, que comparte la función de guionista con José Román. Todas estas piezas se

estrenan en el marco del festival viñamarino, donde también destaca la película *Caliche Sangriento* de Helvio Soto. Junto a ellas, el público nacional asiste a las proyecciones de varios filmes más políticos y que sirven para entender el curso que el cine chileno tomaría hacia 1970 y su papel en el período de la Unidad Popular. Estas obras consiguen un cambio en la labor del espectador cuando se enfrenta a la filmación, descubriendo una intención detrás del simple reflejo de sí mismos. En los casos de *El Chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso, mi amor*, la mera inclusión de los marginados era una ruptura con el mentado "tiempo muerto" del subdesarrollo; aquel tiempo de los días iguales, en el que se esperan grandes acontecimientos y al mismo tiempo se sabe que ocurrieron en un momento anterior y lejano. La presencia en la pantalla era suficiente para hacer preguntas y esperar las respuestas.

En los enardecidos debates que se sostienen en ambos encuentros -1967 y 1969- se reconoce la opción social como continental. Se asistía a las primeras obras que coronaban una línea nacional de la cultura, extraída de las experiencias comunes y que ratificaban la madurez de convicciones ideológicas concretas.

"El nuevo cine chileno es un fenómeno común a muchos países latinoamericanos. Es un cine que trata de liberar al espectador. En general, el cine es una droga. El espectador se acomoda dentro del cine y no hace nada por liberarse. El espectador suele ser un objeto pasivo. Este nuevo cine trata de liberarlo; de estimular, desalienar y provocar al espectador. Es un cine con una nueva perspectiva social. Creo que en Chile ha nacido un nuevo cine, aunque todavía no sea muy bueno. ¿Por qué lo creo? Porque el nuevo cine no tiene nada que ver con el anterior, que sólo trataba de ganar dinero entreteniéndolo y no se preocupaba en absoluto por el aspecto artístico. El nuevo cine trata de estimular, de movilizar al espectador, y éste lo relaciona con todas las demás experiencias que se están poniendo en práctica en nuestro continente" decía Francia entre todo el fervor.

Al estilo de las cumbres entre países, tan en boga en nuestros días, los cineastas elaboran un documento en que se plantean las problemáticas comunes y locales del cine. La reflexión teórica que se recoge en el papel incluye la denuncia hacia al sistema de distribución que, supone, estanca la creación cinematográfica local. Los dardos se dirigen hacia las compañías distribuidoras del material fílmico, cuyo negocio se encarga de vetar toda producción original privilegiando los subproductos norteamericanos y europeos. La aceptación de este juego por parte de los propietarios de las salas impide que en los países latinoamericanos se desarrolle un cine nacional.

Este batallón de intelectuales se había alineado en la lucha por lograr un cine que para ellos ya había probado tener un alto nivel profesional y artístico, ligado fuertemente a las expectativas y a las necesidades de sus pueblos. Asumen su rol de modeladores de la sociedad, aceptando la misión de formar "un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva y, por lo tanto, un arte nuevo, un cine nuevo", según rezaba la declaración.

No hay que perder de vista que, en la práctica, las obras concebidas a la luz de estas potentes declaraciones, y en comparación con ellas, aparecerán como limitadas. Lo cierto es que los cineastas operan dentro de un marco cultural modelado por una burguesía bastante retrógrada, del cual están lejos de liberarse. El sentido y el límite de su trabajo, entonces, se da por una oposición un tanto simplista a la realidad en que viven. Bajo esto, la primera opción es ser populista.

La "novedad" de este cine tiene más que ver con la incorporación de temáticas que con propuestas creativas, a excepción quizás del trabajo de Ruiz. Sin una tradición cinematográfica basada en la creación, los realizadores chilenos adaptan sus opciones de temas a los conocimientos adquiridos en los círculos de cine. Exponen las problemáticas elegidas aún con muchas influencias argumentales y lingüísticas, considerando suficientemente persuasivo este rescate de la realidad. La motivación sigue siendo contar

historias que se diferencien del estilo de Hollywood y al mismo tiempo contribuir a la afirmación de un programa político, de una hipótesis concreta de futuro.

La veta del cine militante

Cuando se intenta separar o reconocer períodos dentro del desarrollo y la historia de un pueblo, se cae inevitablemente en la creación de bloques estáticos que dificultan su comprensión como procesos y los matices al interior de ellos. Es por ello que al hablar del Nuevo Cine Chileno, éste debe entenderse como la constatación de una serie de propuestas políticas y sociales que empezaban a hacerse dominantes, y de las cuales el cine, como memoria privilegiada de las sociedades modernas, da cuenta. Obviamente, los compromisos y las formas de adhesión de cada película o cada director difieren mucho entre sí.

El llamado cine militante, cuyo género predilecto será el documental, es un ramal de este momento. Mucho más comprometido con un ideario político particular, sus intenciones refuerzan la idea de la izquierda de crear una plataforma unitaria tras el fracaso del proyecto Frei. El cine militante anuncia y coincide con el establecimiento de la Unidad Popular como movimiento político que hará gobierno en 1970.

Aquí el documental cede su porción de "objetividad" como testimonio histórico para declararse abiertamente partidista. Su dependencia se revela tanto en su financiamiento como en su distribución. Son obras costeadas por grupos de izquierda para reforzar sus planteamientos: la CUT, el grupo Tercer Mundo o la misma UP ceden recursos para su realización. Estas piezas serían recibidas por los círculos de cine universitarios y por organizaciones políticas y sindicales afines. En ellas, se crea una relación recursiva entre el director y su público, entre el conocer de la técnica cinematográfica y los grupos, hasta el

momento, marginados. La intención no pasa por modificar la opinión del público mediante la explotación de su emotividad, sino la de crear conjuntamente una historia o un "documento" que reafirme las convicciones ya adoptadas.

La amplitud del concepto debe ser matizada por el real alcance que pudiera haber tenido. No podemos perder de vista que, quiéranlo o no, este operador cultural es de un origen diferente de aquéllos a quienes consagraba su labor. Hay una dificultad en la lectura que reduce la utilidad de la película. La afirmación surge al constatar que la mayoría de los realizadores no lograron convertirse en el artista del que ellos hablaban. No se logró una unión completa a la clase con la que se identificaban. Y de ello dan cuenta documentales como *¿Qué hacer?* (1970) de los cineastas norteamericanos Saúl Landau y Nina Serrano, más el chileno Raúl Ruiz; o *Voto más fusil* (1971) de Helvio Soto. En ambos se entienden los problemas que esta generación tenía al tratar de rebelarse contra el capitalismo sin haber logrado sobreponerse a las contradictorias estrategias y a la diversidad de opiniones frente a un proyecto que debería ser común. Se constata que la transición aún estaba al nivel de consignas o declaraciones y que no había una contribución muy decidida al debate o a la proposición de una línea que sustentara el momento histórico y político en el que Chile se había embarcado.

Están presentes, en la mayoría de las obras, los elementos de denuncia y movilización que caracterizan a este tipo de cine, pero las contradicciones en su interior pocas veces fueron superadas. Su forma más rica comprendió su sentido como una labor de transformación de la sociedad, alejada del cine que se mueve al nivel de consignas. La idea que los inspiraba, con un éxito relativo, era formar una cultura lúcida en la que el hombre es sujeto y no objeto. Reconocían que para ello había que modificar el lenguaje, ya que no bastaba con renovar los contenidos si se seguían presentando de acuerdo a códigos que estaban modelados por la influencia externa, pues constituía un riesgo para la conservación de la identidad popular.

Sin embargo, estas posturas debieron suavizarse. Una vez que el continente latinoamericano empezó a inaugurar los gobiernos militares de corte fascista, que inevitablemente ocuparían en breve tiempo la mayoría de las naciones, el cineasta nacional debió adaptarse. La cercanía con los cultores de un cine que había sido prohibido y la reducción de los espectadores que podían seguir conociendo películas con contenido político significó que el artista local tuviera que adaptarse al formato de un cine de entretenimiento que, si demostraba habilidad, podría seguir manteniendo algunos visos de denuncia social. Esta renuncia será el drama que vivirán los cineastas chilenos que se plegaron a la sombra del manifiesto de la Unidad Popular al no poder concretar su proyecto de cultura.

Las películas del período

Durante estos convulsionados tiempos, las películas más destacadas son:

1970

- *La casa en que vivimos*, de Patricio Kaulen.
- *Los testigos*, de Charles Elsesser. Basada en el cuento de Guillermo Sáez, con fotografía de Héctor Ríos.
- *Prohibido pisar las nubes*, de Naum Kramarenko.
- *Fronteras sin ley*, de Luis Margas.
- *Natalia*, de Felipe Irarrázaval.
- *El fin del juego*, de Luis Cornejo.
- *Sonrisas de Chile*, de José Bohr.
- *La Araucana*, del español José Coll y que supuestamente está basada en el libro de Ercilla.

Cine militante y de denuncia (documentales)

- *Venceremos*, de Pedro Chaskel y Héctor Ríos.
- *Brigada Ramona Parra*, de Álvaro Ramírez y otros.
- *Casa o Mierda*, de Carlos Flores y Guillermo Cahn.
- *Escuela Santa María de Iquique*, de Claudio Sapiaín.
- *¿Qué Hacer?*, de los realizadores norteamericanos Saúl Landau y Nina Serrano más el chileno Raúl Ruiz.

1971

- *Voto más fusil*, de Helvio Soto.
- *Primer año*, de Patricio Guzmán.
- *Compañero Presidente*, de Miguel Littin.
- *Diálogo de América*, de Álvaro Covacevic.
- *Colonia Penal*, de Raúl Ruiz.
- *Nadie dijo nada*, de Raúl Ruiz.
- *Ahora te vamos a llamar hermano*, de Raúl Ruiz, sobre los mapuches.
- *Cómo y por qué asesinan a un General*, del cubano de Santiago Alvarez, sobre el general Schneider.

1972

- *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia.
- *Gracia y el forastero*, de Sergio Riesenberg.
- *La expropiación*, de Raúl Ruiz.

Documentales en ChileFilms de Diego Bonacina, Jacqueline Mouesca, Héctor Ríos, José Caviedes, Jaime Larrain, Antonio Montero, Wolfgang Tirado, Raúl Ruiz y otros.

1973

- *Palomita blanca*, de Raúl Ruiz.
- *La respuesta de octubre*, de Patricio Guzmán, quien filma también lo que sería la Batalla de Chile.
- *Metamorfosis del jefe de Policía Política*, de Helvio Soto.

El Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular

"Cineastas chilenos, es el momento de emprender junto con nuestro pueblo la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo..."

"Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeñoburguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo una cultura auténticamente NACIONAL y, por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

"Por lo tanto declaramos:

"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..."

"8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.

"A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias".

Fragmento del Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular

Chile estaba convulsionado en 1970. En las elecciones presidenciales de septiembre de ese año, Salvador Allende obtiene el 36,2% de los votos, frente al 34,9% de Jorge Alessandri y el 27,8% de Radomiro Tomic. El abanderado apoyado por la Unidad Popular es ratificado por el Congreso como el nuevo Presidente de la República el 4 de noviembre, en medio de un clima de extrema tensión política y social potenciada por el reciente asesinato del general René Schneider.

Las prontas medidas gubernamentales adoptadas en pro de la transformación del país a un nuevo modelo económico y social tiene gran repercusión en la intelectualidad nacional. El nuevo proyecto de país fue adoptado como propio por la mayoría de los artistas y así también lo entendieron los cineastas. La idea era aglutinar en una plataforma unitaria las desperdigadas propuestas ideológicas que no habían dado los frutos esperados, precisamente por esta falta de organización.

En este contexto y durante la campaña electoral se da a conocer el Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular suscrito por la mayoría de los realizadores nacionales, partiendo por Raúl Ruiz y Miguel Littin (quien también fue redactor del documento) y algunos organismos cinematográficos como el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica. Este cuerpo de principios pasó a formar parte del programa electoral de Allende elaborado por los diferentes grupos de izquierda y que también contemplaba medidas económicas y sociales que pretendían nacionalizar todos los sectores que condicionaban el crecimiento del país a la volubilidad extranjera.

Hasta el momento, mucho se había hablado del cine y de su papel en la sociedad chilena. Se habían identificado enemigos y los principales problemas para su desarrollo. Incluso estaba señalada la falta de coherencia con que muchas veces cada realizador hacía su trabajo o reflexionaba al respecto, a pesar de que se dirigieran hacia un mismo objetivo. Pero estas conclusiones teóricas no habían tenido una repercusión práctica o un proyecto

claro para cambiar el estado de las cosas. Los chilenos eran asiduos espectadores de cine y, sin embargo, los propietarios de las salas y los medios insistían en darle la espalda a los filmes de factura local. Y el manifiesto lo mencionaba sin proponer un cambio estructural.

En el fondo, se trataba de un documento de adhesión al movimiento obrero sin una proposición contundente hacia la toma del poder que era su principal enemigo. Con palabras fuertes se había superado la etapa de "medias tintas" y se había avanzado en la identificación de los escollos que históricamente angustiaban al intelectual sudamericano. Pero existe una renuncia de la que no podía darse el lujo en un país como el nuestro, en un momento como éste y en la etapa real en que se encontraba la industria cinematográfica nacional. Despreciaron el apoyo estatal para apoderarse de una porción de los cines y eso, a la larga, hizo estéril su lucha. Querían andar rápido por caminos no pavimentados.

En el manifiesto destaca una oposición hacia el intelectual típico de una cultura neocolonizada y cuyo trabajo se reconoce al servicio de lo pequeños grupos burgueses que detentan el poder, adjetivándolos como decadentes. Los cineastas reconocen el arte del cine y aspiran a sentar las bases de una "cultura auténticamente nacional y, en consecuencia, revolucionaria". Al mismo tiempo, repudian aceptar un trato privilegiado respecto de las autoridades "puesto que el cine revolucionario no nace por decreto" y se ofrecen como un instrumento de comunicación del pueblo, al cual deben estar eternamente ligados. De lo contrario, se transformarían en otro producto más de consumo para la clase burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. La aversión al sectarismo se sustentaba en la idea de que cualquier tipo de aplicación mecánica y de imposición de las directrices contenidas en el manifiesto podía convertirse en un obstáculo para el desarrollo del cine como arte.

Uno de los pasajes se refiere a los factores de producción, público y lenguaje. La premisa era que las formas productivas que tradicionalmente se ocupaban en la realización cinematográfica no eran neutras. El transitar por ellas significaban aceptar toda la carga

ideológica de las naciones donde se habían desarrollado, ya que la técnica empleada en ellas se traduce en un tipo de estética que no incorpora al pueblo y ello está en oposición con el cine que se quería construir. Había entonces que buscar una técnica que naciera de la participación del cineasta en la lucha de clases y que de esta dinámica surgieran formas culturales originales cuyo único creador podía ser el pueblo. Sólo así podría concebirse una propuesta válida para todos los usos.

Para este grupo de realizadores, el cine se transforma en revolucionario sólo en el contacto con su público, identificado como el espectador obrero y campesino. Este espectador no debería necesitar ninguna mediación para descifrar la obra, por lo tanto el lenguaje debe emanar de él y no ser aprendido de la propuesta de otros. Para ello, el pueblo debe utilizar su derecho al cine y debe aproximarse a él. Esta cultura de raíz marginal es concebida como un soporte de doble sentido en concordancia con el proyecto global de la Unidad Popular: "un pueblo que cuenta con una cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera".

El real aporte del documento corre por el lado de la exteriorización del punto de vista del cineasta frente a una realidad en transformación. Se define de manera contundente el propósito del cineasta como parte integrante de la sociedad, pero se reconoce que esta maduración no garantiza el valor de las obras que realice. La cruzada era demasiado romántica y no consideraba aspectos claves para su sustentación, como la necesidad de organizar la cultura. La ingenuidad se denota en que en el proceso de nacionalización de los sectores con injerencia económica, no se considera una nacionalización de los elementos que participan en el desarrollo del cine. Este tipo de manifestación artística, aparte de necesitar un sentido creativo concreto, requiere de una industria y su desarrollo no estaba claramente adoptado por el proyecto de la Unidad Popular. No había una sistematización orientada a garantizar la creación y distribución de las obras.

Para entender esta carencia, hay que considerar que el gobierno de la Unidad Popular estaba apoyado sólo por un tercio de la población y tomar medidas que afectaran a la propiedad privada, como la nacionalización de las salas, no eran viables en el concierto nacional. La lucha no podía ser frontal y se asumió que las reformas deberían nacer de la elección individual de cada chileno para apoyar las obras cinematográficas. Las consignas acuñadas por los intelectuales transitaban por el ánimo de convencer y de encontrar la adhesión voluntaria de los sectores para construir juntos una nación renovada. Pero las líneas se fueron endureciendo y la resistencia por parte de los sectores más conservadores no sólo se quedó en el plano político, sino también se enfrentó en los terrenos de la cultura.

Con este panorama, la única instancia para fortalecer el movimiento cinematográfico lo constituyó ChileFilms. Miguel Littin, quien fue su director, optó por un sistema participativo a la hora de apoyar las iniciativas. Con él se entrevistaban los realizadores, experimentados y noveles, para conseguir el financiamiento. Cualquier proyecto que constituyera un aporte creativo para el país debería contar con los medios para su producción y como el mercado no apoyaba a este tipo de obras, se inicia una serie de compromisos con otros países para mejorar el escenario. Littin parte a Cuba y a la Unión Soviética para conseguir apoyo para el cine nacional.

Littin firma con Alfredo Guevara, el 8 de marzo de 1971, un acuerdo que debería entrar en vigencia al año siguiente y que establecía una serie de compromisos para potenciar ambos cines. ChileFilms y la ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) tendrían un intercambio permanente de películas, documentales, archivos y textos de trabajo liberados de impuestos u otros gravámenes. También se trataría de intercambiar recursos humanos. Así Cuba enviaría a Chile técnicos y realizadores para traspasar su experiencia en los cursos de cinematografía que la ChileFilms quería sistematizar, y se entregarían becas para que los estudiantes chilenos pudieran viajar a realizar cursos de perfeccionamiento en la isla. Otro aspecto del convenio

lo constituía la idea de realizar periódicamente seminarios, "semanas", proyecciones de películas e intercambio de literatura relacionada. Existía la posibilidad de que ambos países pudieran coproducir filmes para robustecer el movimiento latinoamericano.

Al poco tiempo, Littin abandona la dirección de ChileFilms por una serie de diferencias con otras autoridades del ámbito y que se referían al lugar que debía ocupar el cine en la sociedad. Mientras para Littin era principalmente un instrumento para educar a las masas y estaba aún lejos de poder transformarse en una industria, para otros debía entregarse a la tarea de conquistar el mercado. Esta contradicción implicaba una diferencia en el modo de dirigir ChileFilms. Littin, como dijimos, trataba de rescatar todo proyecto que fuera una aportación y acusó a las demás autoridades de querer transformar a este organismo de fomento en una industria comercial o una empresa de servicios que se preocupa demasiado en ser rentable.

"Nosotros dábamos películas a los cineastas para que rodasen sin preocuparnos de cuánto ingresaríamos. Venían a buscarnos jóvenes que miraban al cine con seriedad, con entusiasmo. Traían argumentos y propuestas. Fue entonces cuando me convencí que el cine es como hablar. He visto los resultados de gente que nunca había tocado una cámara y eran importantes. Todo eso no duró más de tres meses. Un período demasiado corto. Pero ya estábamos llevando a la práctica todo cuanto afirma el manifiesto, ese punto en que se niega que en el cine existan derechos adquiridos, o aquel en que se propone que se pongan los medios de producción en manos de los cineastas jóvenes..." dijo Littin a pocos meses de haber abandonado Chile Filmes.

Leonardo Navarro, quien asume la dirección, hace suya la tarea de suscribir compromisos emprendida por su antecesor, y llega a acuerdos con países como Hungría, Bulgaria y Checoslovaquia. Sin embargo, estos documentos no consiguen más que legitimar al cine chileno a un nivel que se reduce al "prestigio intelectual". Eficiente en el

terreno de las abstracciones, la filmografía nacional seguía impotente frente a un mercado esquivo y a la precariedad económica para solventar las costosas producciones.

ChileFilms, en un afán por profesionalizar el talento de los jóvenes cinéfilos y de crear un sistema más eficiente para conectar los trabajos con la audiencia, crea dos institutos: uno orientado a la formación de los cineastas y otro para potenciar la distribución. Todos los esfuerzos están conscientes de que sólo puede desarrollarse una industria cinematográfica en un país que tenga una economía más o menos pujante, y eso está lejos de ser el caso de Chile. Atendiendo a esta debilidad, Leonardo Navarro, le da un impulso a la creación de documentales por sobre los largometrajes. Aunque ellos eran aún menos solicitados por las salas de cine y su exhibición se limitaba a las sedes de los partidos o alguna vez en la televisión, su menor costo por lo menos servía para soltar la mano y reforzar el bajo ánimo de los realizadores frente a los escollos con que cada día se enfrentaban. Hacia octubre del '72 había más de treinta documentales en rodaje y/o edición, cuyas temáticas principales daban cuenta del convulsionado momento histórico que se estaba viviendo en el país.

Desde mediados de 1972, ChileFilms se encontraba en plena reestructuración de su trabajo. Para hacer más eficiente su labor se habían formado cinco centros de creación cinematográfica, en el que cada uno reflexionaba y discutía la realidad nacional a partir de sus alcances individuales. Estaba el de materiales de información, el didáctico, el de documentación, el destinado a los jóvenes y el de películas de argumento. Estos centros estaban bajo la dirección de Patricio Guzmán y Fernando Bellet. La idea era que el trabajo en el área contara con mano de obra educada de acuerdo a los nuevos ideales y que no se cayera en los vicios de los antiguos directores. Pero el mercado estaba empecinado en impedir su éxito. Fue así como se entendió que la ayuda estatal que ellos mismos habían despreciado en el manifiesto era lo único que podía garantizar la supervivencia de la actividad fílmica.

La poca claridad en los objetivos de la política cultural, especialmente con relación al cine, lo único que consiguió fue alejar al público de las salas. No existía una oferta que fuera especialmente atractiva para algún sector. Las películas chilenas no eran proyectadas con decisión y su pequeño ingreso al circuito había desplazado de la cartelera a las películas de entretenimiento de estilo hollywoodense. La clase media prefería distraerse ante la pantalla y la cada vez menor presencia de este tipo de películas los llevó a preferir el teatro o la revista picaresca. Los cinéfilos aspiraban a la proyección única de piezas de cine arte o clásicos de los grandes maestros de la época y los cineastas militantes seguían despreciando cualquier proyecto que no tuviera, de forma decidida y potente, una postura frente a la lucha social y política.

El dejar al cine en la dinámica de la libre competencia dentro de un país que quería transformarse en socialista produjo una serie de contradicciones que se reflejó en un desinterés de parte de los espectadores. Más evidente fue cuando, tras la nacionalización del cobre, las compañías distribuidoras de capitales norteamericanos se alejaron del país. Con ello, el control de la oferta quedó en manos de la Distribuidora Nacional, controlada por Chile Filmes, y la distribuidora privada Asociación de Industriales Cinematográficos de Chile que utilizaba su escasa cuota de dólares para adquirir los derechos de obras menores.

Aunque nadie estaba conforme, la oferta heterogénea comprobaba felizmente la confianza que el cineasta comprometido con el manifiesto le daba al público para juzgar por sí mismo el verdadero valor de un filme. Pero el público chileno no estaba bien formado. Por años estaban conquistados por los códigos de la industria extranjera y eso no se podía cambiar en el corto plazo ni con decretos gubernamentales. Era una tarea ardua que sólo podía dar frutos con tiempo y paciencia.

Esta debilidad dificulta el desarrollo de la veta que el cine chileno quería explotar y minimiza los alcances que pudiera conseguir en la tarea de ayudar a transformar la sociedad. Algunos cineastas locales eran lo bastante honestos como para reconocer que

esta difícil comunicación no era sólo culpa del público: los artistas eran parte del mundo burgués y estaban educados a su sombra, y el que hubieran elegido al pueblo como su interlocutor privilegiado no garantizaba la eficiencia del mensaje. No eran unos traductores de la voz del pueblo, aunque a eso aspiraran.

"No soy tan demagogo para exigir a las masas una absoluta identificación con lo que hago, pienso o con mi conciencia. Creo estar en una postura más modesta. Por eso, cuando se habla de cine revolucionario, guardo inmediatamente las distancias. Me pongo en un rincón y me pregunto: ¿Cuál es la exacta dimensión de este concepto, que muchos de mis compañeros utilizan con tanta desenvoltura, mientras que yo no me atrevo a hacerlo? Desgraciadamente, estoy convencido de que nuestro público comprende muy pocas cosas que decimos. Sin embargo, teniendo en cuenta que la obra artística presupone una relación dialéctica, no se le puede echar toda la culpa al público. Si yo no consigo utilizar un lenguaje cinematográfico de absoluta claridad, si no soy capaz de llegar al público masificado que tiene una comprensión diferente a la mía, en parte puede ser culpa mía", declaraba Helvio Soto en 1973.

Con el ánimo de crear un cierto sistema que recogiera las películas de investigación y de debate, ChileFilms comienza a controlar algunos cines que eran de bancos u otros organismos que habían sido nacionalizados. Intenta, además, construir más salas y transformar aquéllas deterioradas por la explotación y poca inversión de sus propietarios, en centros culturales para los públicos de provincia. Este cambio al uso social y no al abuso económico del espectáculo cinematográfico resulta un fracaso. Había mucha resistencia por parte de la burguesía y el costo de transformación era muy oneroso.

Avanzados los años, una nacionalización de las redes de distribución y proyección era el único medio en que podría mantenerse el cine nacional. La creación de una red paralela de distribución, como primeramente había sido pensada, fue identificada como una medida poco fecunda y que no garantizaba ningún éxito. El constituirse como competencia

de las películas de entretenimiento norteamericanas seguiría manteniendo la idea de cine como un espectáculo menor. Se tenía la certeza que gastar las escasas divisas importando películas seguiría la tendencia de pensar que ellas reportan una mejor recuperación del material invertido frente a la producción de corte nacional, como los documentales. Además, era deber de un país que estaba construyendo el socialismo garantizar y mantener este instrumento de educación de masas. Pero fueron reflexiones tardías y que no tuvieron eco en la política cultural general, quizás porque había otros problemas que parecían o que eran más urgentes.

No es raro observar que hacia 1973, a las puertas de la intervención militar, la cartelera estaba dominada por obras menores y de escaso aporte artístico. El público que tenía mayor acceso al cine, el burgués, no estaba dispuesto a aproblemarse con temáticas que le hicieran pensar o sentirse mal frente a la inercia que cultivaban en un país que les suplicaba acción para el cambio. La indolencia de este grupo es identificada por el cineasta Helvio Soto como producto de un "maldito orgullo de clase". El miedo a mirar su verdadera procedencia y el terror a lo vulgar, según el director de *Metamorfosis del Jefe de Policía Política*, está llevando a la burguesía a una vulgaridad mucho más extrema. Ella tiene que ver con el encubrimiento. Quieren vestir su pobreza, su incultura, con ropajes europeos e importando sus formas de pensar y comportarse. Y en esta sentencia, el cineasta no deja fuera que, pese a su lucha, no logra liberarse completamente de los vicios de su clase.

Pese al estado de las cosas, el optimista entusiasmo de los cineastas seguía fuertemente posicionado en sus corazones, así como la idea de su misión política en una realidad en transformación. Bastaría para ello citar a Miguel Littin meses antes del golpe militar:

"El cine chileno tendrá un futuro, desde luego que lo tendrá. Sobre este aspecto no tenemos dudas, sobre todo después de haber visto cómo se ha trabajado durante estos años. Ha surgido una generación que transformará completamente nuestro cine. Es una

generación que tiene un compromiso político muy claro y que tiene a su disposición los medios para decir lo que piensa. Trata de descolonizar el cine latinoamericano trabajando en contacto con el pueblo. El cineasta se transforma en un instrumento del pueblo. Están surgiendo obras de gran empuje, de una fuerza casi primitiva. Pero, por otro lado, es una fuerza que no está colonizada culturalmente puesto que se opone a la penetración de otras culturas con el único antídoto eficaz: la lucha de clases. Las películas de las que hablo nacen, con distinta intensidad, de la lucha de clases."

El golpe militar

Cuando el curso de los acontecimientos termina con la violencia del golpe militar, el cine no había podido resolver cómo organizar la distribución de la cultura, y pese al entusiasmo no logró cimentar bases sólidas para su desarrollo. Estaban identificadas las flaquezas y las posibles soluciones comenzaban a ser visualizadas al amainar la euforia inicial, pero su naturaleza les impedía ponerse de acuerdo para transitar de manera decidida por los caminos que las encendidas proclamas habían anunciado. Lo cierto es que el gobierno de Allende, que aún conservaba una importante adhesión dispuesta a seguir dándole la oportunidad de construir lo prometido, no había logrado disipar las contradicciones, y la buena voluntad, aquella que prefería tratar de convencer a la porción opositora antes que obligarla a cooperar, no parecía avanzar.

Pese a los problemas, las personas -quienes finalmente son los motores de cualquier proyecto realizado en nuestro país- seguían en actividad. Sus trabajos se encontraban en distintas fases cuando Chile se transformó en odio y terror. Miguel Littin acababa de filmar *La tierra prometida*; Aldo Francia había comenzado a rodar *La guerra de los viejos pascuales* y estaba preparando una película sobre la matanza de Santa María de

Iquique, en 1907; Patricio Guzmán tenía ya filmado el material de *La batalla de Chile*, que logró sacar del país y al cual después agregó tomas del día del golpe; Fernando Balmaceda estaba trabajando en el film *Balmaceda*, acerca de su abuelo, el ex Presidente, y Claudio Sapiaín estaba en plena filmación de un documental en el norte, entre otros muchos proyectos de distinta envergadura.

Varios de estos cineastas se fueron del país, y quienes se quedaron debieron enfrentar enormes dificultades para seguir trabajando. La proyección de las películas nacional con cualquier olor a crítica social fue prohibidas inmediatamente, así como cualquiera que proviniera de los países enemigos del nuevo régimen. Volvieron a los cines las comedias livianas y los subproductos norteamericanos. El cine chileno comenzaba su agonía.

LA BÚSQUEDA DE UN VEROSÍMIL PROPIO

El aporte más significativo del nuevo cine chileno a la cultura local, en general, y a la práctica cinematográfica, en particular, es el intento por liberarse de los temas y de los contenidos que tradicionalmente son considerados como "cinematográficos". La cruzada emprendida por la mayoría de los "nuevos cines" inaugurados en diferentes países casi contemporáneamente transita, aunque no de una manera enteramente consciente, por la modificación del verosímil cinematográfico intentando superar, aunque nunca con un éxito completo, a la censura.

El cine está demasiado sujeto al desarrollo industrial y a los gustos del público como para desarrollarse con la misma "libertad" que las demás manifestaciones artísticas y culturales. Durante gran parte de su historia el cine ha operado bajo un acuerdo tácito, firmado entre los actores sociales de tipo político, económico y cultural, que determina el campo de lo decible cuando se ha elegido como medio expresivo a la película. Dicho de otro modo, el consenso de que en una película no se puede decir todo ha construido un universo bastante rígido de temas y contenidos, o bien de géneros "cinematográficos", dejando de lado otros que, si bien pueden ser abordados por otras expresiones artísticas, no lo pueden ser mediante el cine. En esta actividad, con mucha más fuerza, lo decible determina lo dicho.

Esta problemática construye una "cultura cinematográfica" que muchas veces se muestra como independiente y aislada del resto. Aquí el Nuevo Cine Chileno se presenta como un moderno intento por terminar con este aislamiento, por conectar la práctica cinematográfica a la cultura local y abstraerse, aunque sea mínimamente, de los cánones tradicionales al abarcar contenidos que se encontraban ausentes en la historia fílmica particular. El cineasta del nuevo cine no sólo será un hacedor de filmes, sino será un

comunicador de mensajes propios. Lo dicho tendrá influencia en el decir, toda vez que la elección del cineasta se transforma. No se contenta con la búsqueda de un "tema para película", tiene algo que decir y elige al film como un instrumento para ello.

Para entender los alcances de la transgresión propuesta debe echarse mano a dos conceptos bastante esquivos de aprehender por su conexión orgánica y por la doble mediatización con que afectan especialmente al cine: la verosimilitud y la censura. Ellos representan los dos niveles de un fenómeno común de mutilación a las obras cinematográficas y su superación exitosa determina el verdadero grado de liberación que alcanza cada proyecto particular.

Las tres caras de la censura

Según Christian Metz, la censura puede ser dividida en tres tipos. La división está determinada por el ente que actúa tras ella -el censor- y por la etapa de la creación cinematográfica que es intervenida.

En un primer nivel actúan las censuras de tipo institucional, que son la política y la económica. La política es la más reconocible como censura y tiene que ver con la categoría de lo que es "decente" o "adecuado" decir a través de una película. La económica está definida por la rentabilidad que pueda tener una obra y limita ciertos temas y los tonos de abordarlos por el temor a no cumplir con la expectativa comercial. Ambas son de carácter institucional y por lo tanto su presión resiente fuertemente a la actividad fílmica más que en otras artes, dado que sus contenidos están más relacionados con permisos externos. Si queremos culpables a la hora de reconocer la limitada oferta temática que afecta al cine, podemos responsabilizar con bastante certeza a la presión que ellas ejercen en las diferentes esferas de la producción cinematográfica.

La censura ideológica o moral tiene como raíz la "interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas que, de una vez por todas, no tratan o no han tratado jamás de sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla". La censura ideológica es la reducción de los posibles filmicos, que se identifica como la faceta cinematográfica de lo verosímil. Es dejarse apresar por el *decir* y, de acuerdo a él, restringir lo *dicho*.

Antes de precisar qué es lo verosímil y cómo se presenta en el cine, debemos señalar que estas tres censuras tienen, en su conjunto, una gran eficiencia. Las tres actúan en las diferentes etapas que intervienen en la creación de una película, adoptando una secuencia de gran eficiencia silenciadora. La censura política afecta la difusión, la comercial lo hace sobre la producción y la ideológica corroe la invención.

Que en Chile se haya podido hablar de temas sociales más abiertamente responde a un fenómeno político coyuntural más que a un logro de los realizadores o el establecimiento de una conciencia general más sensible a estos temas, sobre todo porque hay que considerar que la gran mayoría de la audiencia está más interesada en el cine como fenómeno que en proyectos cinematográficos particulares. Es por eso que atribuirle al Nuevo Cine chileno o al militante un cierto éxito frente a la censura política debe ser abordado con cautela.

El mantener redes de proyección alternativas - como los cineclubs y más tarde salas universitarias y sindicales-, lograr financiamiento de otras fuentes aparte de la respuesta espontánea del público y las mejoras de las condiciones profesionales gracias a concesiones estatales son respuestas positivas que los cineastas lograron durante los '60 e inicios de los '70 gracias a su unión temporal, y representan una victoria momentánea y precaria frente a la censura de tipo económico, ya que nunca lograrán modificar las preferencias de la demanda.

Aún más complejo es el tema de la censura ideológica. Ella sólo es superada una vez que el realizador, en su fuero interno, se atreve a liberarse de las trabas que las huellas de las censuras anteriores han dejado en él y abandona el verosímil cinematográfico que ha creado en la absorción de los cánones fílmicos provenientes de la tradición cinematográfica extranjera, especialmente la norteamericana. En el caso del cine chileno, su éxito es aún más limitado y está lejos de ser original, puesto que está en gran medida inspirado por las experiencias similares que en otros países ya se habían llevado a cabo. El ejemplo de Brasil y Cuba tiene gran repercusión en el cambio de mentalidad.

Lo verosímil y lo verosímil en el cine

Lo verosímil es la reducción arbitraria y cultural de lo posible, y por lo tanto es automáticamente censura.

La tradición aristotélica identificaba lo verosímil como "el conjunto de lo que es posible para la opinión general", en oposición a lo que es posible para las personas cultas, suponiendo que esto lograba constituirse como lo posible real. El desarrollo cultural posterior amplía este concepto, adhesionándole la noción de género. El género es el establecimiento de una reducción de la realidad de acuerdo con la institucionalización de ciertos discursos precedentes que pasan a formar un conjunto de ficciones figurativas posibles para la mayoría. Las aportaciones posteriores deberán ser aprobadas por sus leyes, dejando fuera cualquiera que no sea calificable dentro de estos cuerpos culturales. Esta problemática no es de carácter absoluto, puesto que todo discurso que no es reducible a las categorías existentes de verosimilitud puede a su vez modificar o crear nuevos géneros. Este momento de iluminación es determinante y pasajero, puesto que es digerido por la gran sombra de lo verosímil y comienza a censurar del mismo modo.

En el caso del cine, como un tipo de arte de representación que, aunque más realista, prácticamente siempre es figurativo y en gran medida de argumento, nunca podrá agotar el universo de lo posible. Más allá de los géneros que en él se han desarrollado, el cine es entendido como un gran género. Durante su historia ha establecido una lista de contenidos específicos, de argumentos y de tonos que son posibles de filmar. Se puede constatar una limitación de lo dicho, específicamente inherente a la adopción del film como forma de decir.

En otras palabras, lo que se establece es una norma, un cierto tipo de decir que empleado habitualmente pasa a convertirse en una referencia que el nuevo realizador debe tener en cuenta a la hora de traducir al cine su discurso.

Esta constatación hace doblemente problemático para los realizadores el sacudirse o escapar de la jaula que el propio lenguaje cinematográfico ha construido para sí. Sobre todo porque el verosímil es una reducción de la realidad que siempre es incorporada a la propia experiencia individual. "Así, detrás de la censura institucional de los filmes, a su alrededor, a su lado o por debajo, pero siempre superándola, la censura basada en lo verosímil hace las funciones de una segunda barrera. Es un filtro invisible, pero eficaz, de forma más general que las censuras que declaran su verdadero nombre. Pende sobre todos los argumentos, mientras la censura institucional se concentra sobre algunos aspectos, políticos o de costumbres y, lo que es más grave, tiende a afectar no tanto a los argumentos como a las forma de tratarlos".

Dado este doble nivel de mutilación, el trabajo del nuevo cine se consagra a la conquista de una batalla mucho más exhaustiva. Es el intento por ampliar el campo de lo decible rescatando las porciones excluidas sobre la base de un establecido verosímil cinematográfico.

Como el carácter de lo verosímil es arbitrario y cultural, la frontera entre lo que admite y lo que deja fuera varía de acuerdo al país y la época. En el caso del nuevo cine

latinoamericano, la lucha será contra el verosímil impuesto por el abrumador bombardeo visual norteamericano. Su superación es limitada, porque finalmente los proyectos son emprendidos por entes sociales que no son impermeables a la adopción de estas directrices comunitarias, eso implicaría la estéril esperanza de mantenerse puro durante su existencia social. Sin embargo, el solo intento tiene características de hazaña y la incorporación de contenidos y personajes marginados en la tradición precedente es suficiente para atribuirles un éxito relativo. Sobre todo porque es una confrontación interna, requiere de un momento de lucidez que ya es un aporte incluso en lo teórico. Su traducción práctica nos instaría a un trabajo que escapa a las pretensiones de nuestra propuesta, pero nos da herramientas reflexivas a la hora de toparnos individualmente con las películas que se señalan hijas de este movimiento emancipador.

Adaptándola a la experiencia del Nuevo Cine Chileno, comprendemos que por precariedad local, el intento por sobrepasar los muros de lo verosímil no es una lucha solitaria. Ya había sido iniciada por otros nuevos cines y se nutre de él en su deseo por liberarse del momento duro del arte. Es valiente y a la vez ingenua, pero su testimonio denunciante da cuenta de una madurez que será entendida, mas no comprendida, como crimen por quienes no desean ver realidades que los lastiman en su orgullo de clase.

LOS TESTIMONIOS

Patricio Guzmán

Uno de los principales testimonios documentales del golpe de Estado y del clima y los hechos que le antecedieron es *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. La importancia que hoy tiene la película, especialmente para las generaciones más jóvenes, es una prueba de lo que queremos hacer notar: que el cine se ha constituido en una base fundamental de nuestra memoria.

El día 11 de septiembre habíamos contratado una avioneta para hacer unos planos aéreos de los cordones industriales. Yo quería dar la imagen de territorialidad que tenían estas organizaciones, y lo mejor era un plano aéreo. Ese día nos levantamos mucho más temprano de lo normal, porque teníamos contratada la avioneta para las ocho de la mañana. Como a las siete y media o siete y cuarto íbamos hacia el aeropuerto de Tobalaba por la avenida Colón. Vimos que había mucho más militares y escuchamos los primeros bandos por la radio. Dijimos que era inútil acercarnos al aeropuerto, porque no nos iban a dar permiso para volar.

Iba con el equipo, compuesto por Jorge Müller, camarógrafo; Bernardo Menz, sonidista; Federico Elton, productor; José Bartolomé, ayudante, y yo. Volvimos a la oficina donde trabajábamos que estaba en la calle Rosal con Lastarria, frente al cerro Santa Lucía. Yo vivía al otro lado del cerro, en la calle Santa Lucía. Nos juntamos para hacer una reunión y ver qué íbamos a hacer, porque ya habíamos filmado el 29 de junio el pre-golpe y cada vez la situación era más dura y más difícil. En esta oportunidad veíamos que el golpe era en serio y que no teníamos ningún entrenamiento para hacer una filmación de ese tipo. Por lo tanto, Jorge Müller y yo salimos caminando en dirección a La Moneda para ver lo que realmente estaba pasando y comprobar si podíamos filmar. Nos encontramos con muchos

periodistas nacionales y extranjeros que venían de vuelta caminando por la calle Huérfanos diciendo 'no se puede acceder a La Moneda, hay un cordón y es imposible'. Nosotros llegamos hasta el cordón, no nos dieron permiso para pasar y nos devolvimos. Al devolvernos, hicimos un rodeo por el Parque Forestal donde había muchos camiones con tropas. Entonces, llegamos otra vez a la oficina y yo di la orden de disolver el equipo. Mi criterio y el de todos -porque fue una asamblea- era que no podíamos perder todo el material que habíamos acumulado durante un año por ese día. Nuestra película se basó principalmente en filmar hechos invisibles. Por eso tiene tanta vigencia hoy día. No solamente aparece Allende o los distintos personeros del gobierno hablando, sino que también lo que pasaba en la base popular y eso no lo tiene ningún corresponsal extranjero. Jorge Müller se llevó su cámara y la grabadora a la casa. Federico Elton le acompañó con el último paquete de películas que nos quedaba. Yo le di orden a Jorge de que instalara el trípode frente al televisor y pusiera el micrófono, y empezara a grabar los partes que aparecían en los canales. Nos comunicaríamos por teléfono. Así terminó literalmente la filmación de La batalla de Chile.

Yo entré en mi casa el 11 de septiembre, rodeado de policías, con algunos rollos de película en la mano que teníamos en la oficina. Ahí estuve una semana, casi. Por mi casa pasó mucha gente para hablar por teléfono, como era muy central. Como al quinto o sexto día, no me acuerdo muy bien, apareció una pareja de policías que me llevaron preso al retén que había en la esquina. Era una comisaría del tránsito de motocicletas en la calle Huérfanos con Santa Lucía. Me dijeron 'no, es para un simple trámite'. Pero cuando salí me di cuenta de que estaba lleno de gente. Era la típica redada y a mí me delató una vecina del piso superior que ni tenía idea de lo que yo hacía. Simplemente porque yo tenía barba y usaba el pelo largo, dijeron 'aquí hay un matrimonio sospechoso, es gente rara y tienen muchas reuniones'. En el retén me dijeron que tenía que quedarme allí. Me retuvieron.

Conmigo estaba otra persona, y permanecimos unas cinco horas de pie y nos dijeron que probablemente en la mañana nos iban a fusilar. Después, nos tendieron de guata con las manos en la nuca y estuvimos así toda la noche.

Mi familia, mi mujer y mis dos hijos pequeños, seguían en casa. Fueron y vinieron varias veces, porque yo sentía por detrás cómo iban llegando maletas y maletas con latas de películas que yo tenía adentro de la casa. Y con muchos documentos, porque La batalla de Chile se hizo con un guión, por lo que había muchos papeles, investigaciones y esquemas. La mayoría estaba en la oficina, pero también había en casa. Entonces yo veía que seguían llegando cosas mías y lo sentía, porque estaba perdiendo mucho material. Pero ése era el positivo. El negativo estaba oculto en la casa de mi tío Ignacio.

Siempre, desde el comienzo de la película, prohibí a los miembros del equipo de filmación hacer declaraciones públicas o aparecer figurando en entrevistas. Debían estar citados todos los días a las diez a un llamado a filmación, incluso los domingos, como los bomberos. Y yo semanalmente dejaba la película en una casa que consideraba de seguridad, que era la casa de mi tío Ignacio. Él no tenía que ver con la filmación. Mi tío era simplemente un amigo mío, una persona en la cual yo tenía confianza. Yo no tengo padres, así es que él era mi figura paterna. Allí, en un lugar de la casa, íbamos guardando la película. Ni siquiera la esposa de él sabía que nosotros guardamos ahí la película y el sonido. Por lo tanto, ese día yo no tenía gran temor de lo que se estuvieran llevando, porque estaba a salvo la película. Lo que se llevaban era el positivo.

En la mañana, nos sacaron al patio de atrás y en vez de fusilarnos nos dijeron 'no, no. Los vamos a llevar al Estadio Chile y allí sí que los vamos a fusilar'. Cuando íbamos en la mitad del trayecto, dijeron 'no, no. Vamos a ir al Estadio Nacional. Allí sí que los van a fusilar a ustedes'. La micro se dio la vuelta y fue a parar al Estadio Nacional. Serían como las siete de la mañana. Todavía no estaba claro.

En realidad, no me acuerdo qué día fue, pero fue como una semana después del golpe.

En el Estadio Nacional me hicieron aparte, con otro amigo. No nos dejaron con los demás grupos. En realidad, no era un amigo. Era sólo un conocido, pero nos hicimos amigos por pasar el mismo susto. Ahí esperamos, esperamos, esperamos y ya estábamos más tranquilos porque pensábamos que si ya no nos fusilaban la cosa cambiaba, estábamos mejor.

Después de almuerzo nos unieron al otro grupo, en un camarín. Me metieron en el camarín 6 del Estadio Nacional. Ahí estuve quince días. Me interrogaron. No supieron lo que yo hacía. Yo dije que era corresponsal y filmaba los acontecimientos y los mandaba a Francia, cosa que también era cierta, aunque yo no los mandaba a Francia. Todo porque yo tenía credencial de un canal francés y mi gran amigo era Chris Marker, el gran cineasta francés que fue el que me dio película para hacer La batalla de Chile. En el interrogatorio yo les dije 'sí, por supuesto que soy simpatizante de la Unidad Popular, pero no participo en ningún partido'. Les dije la verdad.

No sabían por qué me interrogaban. Te ponían en la fila, te decían 'fulano de tal' y uno tenía que pasar por una serie de túneles y llegar a un local. Nadie sabía que yo era de la Unidad Popular, si era dirigente, militante. Yo era completamente anónimo. Yo tenía 32 años y era una persona común y corriente.

Ahí estuve durante dos semanas, hasta que leyeron una lista en que venía mi nombre y salí. Todas las tardes salía un grupo libre. Sólo un pequeño sector se quedó y fue a parar a Chacabuco. Yo estuve con Ángel Parra y con mucha otra gente. El hecho es que salimos y me fui a mi casa ese mismo día. Arreglé mis cosas para dejar Chile, porque lo que se venía era muy largo y mi misión fundamental era salvar la película. Ése fue mi propósito durante todo ese tiempo en que yo no dormía en el Estadio Nacional, porque había disparos

por la noche y fusilamientos, probablemente. Pero yo no dormía porque estaba angustiado de perder el tesoro ése.

Mis compañeros de clase -yo estudié cine en Madrid- me mandaron un pasaje desde España. Me fui solo, y mientras estuve preso mi equipo introdujo el material a la Embajada de Suecia. Pero lo dejaron, como quien dice, en la antesala. Así, si yo no estaba de acuerdo podíamos sacarlo de nuevo. Yo dije 'no, bien hecho, ahí se queda'. Entonces yo viajé a Madrid, después a París y finalmente a Estocolmo a esperar el material que tardó cinco meses en llegar. Lo que pasa es que lo subieron en un barco en Buenos Aires y como había restricción de petróleo se fue en marcha lenta. Era una pesadilla, porque me parecía que nunca iba a llegar.

Recorrimos toda Europa con Chris Marker buscando dinero para montarla. Pero no encontramos los medios que esa película necesitaba. Esa película era tan grande, que no era cuestión de seis meses, se trataba uno, dos o hasta tres años de trabajo. En esa búsqueda apareció el director de relaciones públicas del Instituto de Cine Cubano y nos ofreció la posibilidad de ir al ICAIC, disponer de una sala de montaje y libremente montar la película, sin plazo. Hablé con los miembros del equipo, que fueron saliendo poco a poco. Federico Elton se fue a París, José Bartolomé viajó a Madrid, ya que él era español. Jorge Müller se quedó. Dijo que prefería quedarse un tiempo más porque estaba haciendo una película de turismo. Después, desapareció en noviembre del '74. Él es la víctima del equipo. Nunca más hemos sabido de él.

Después de todo esto, mi mujer llegó con mis hijas a La Habana para acompañarme en todo este trámite. Luego llegó también Pedro Chaskel, con quien yo ya me había puesto de acuerdo. Cuando salí del Estadio Nacional, lo fui a ver y le dije 'mira, Pedro, yo quiero montar esta película contigo. ¿Estás de acuerdo? Él respondió que sí y le dije que cuando

tuviera los medios, le avisaba dónde estaba. Nos juntamos en La Habana e hicimos el trabajo durante cuatro años.

Fue muy poco el material que encontramos del golpe filmado por Heynowski y Scheumann. Fue nada más que las bombas, porque Pedro filmó los aviones y yo hice el contraplano. Con Heynowski teníamos una relación de amistad y le propusimos darle los aviones a cambio de los planos en que aparece bombardeada La Moneda. Él estuvo encantado y dijo que aunque no le diéramos nada, él nos lo daba igual.

Petre Chaskel

Petre Chaskel llegó a Chile desde su Alemania natal cuando tenía seis años. A pesar del tiempo y de hacerse llamar "Pedro", sus orígenes aún resaltan en su acento.

Aunque su llegada al país le permitió librarse en cierta forma de la Historia (dos años más tarde estallaría la II Guerra Mundial, con la sabida consecuencia para los judíos), tiempo después ésta le pasaría la cuenta en la tierra que adoptó como suya. Para el 11 de septiembre de 1973, Chaskel era director del Departamento de Cine de la Universidad de Chile, compuesto por una Cineteca y un Centro de Producción. Fue ahí, muy cerca de La Moneda, donde se encontraba esa mañana de martes.

Estábamos justo en un momento 'de reflexión', porque no estábamos muy conformes con lo que hacíamos. De la cosa muy coyuntural e inmediata había que pasar a hacer algo más en profundidad. Estábamos empezando esa discusión interna cuando... se acabó la discusión.

No había trabajos en filmación. Había algunas cosas sueltas, pero no había ningún documental en producción en ese momento, que yo recuerde.

La cineteca cumplía su trabajo de difusión, sobre todo, más que conservación; nunca había muchos fondos para eso. Cuando más teníamos algo para comprar algunas películas. Se hacían muchas exhibiciones en las poblaciones, se llevaba el proyector a los lugares y se pasaban más que nada documentales. Teníamos una salita chica en Amunátegui donde también hacíamos proyecciones. La oficina estaba ubicada en Amunátegui entre Moneda y Agustinas, en un lugar que ya no es de la Universidad.

El día del golpe nosotros como que repetimos el mismo esquema del tancazo. O sea, nos fuimos a la oficina. No sé a qué hora llegamos, tipo nueve o diez de la mañana. Bueno, empezamos a escuchar radio. Con el clima de tensión que había en esos últimos días, nadie sabía lo que venía. Yo recuerdo especialmente a un colega uruguayo que estaba en Chile, que fue a vernos dos días antes. Me preguntaba '¿qué pasa, cuál es la situación?'. Le dije 'mira, ándate ya. Si puedes, ándate esta tarde', y finalmente se fue. Por suerte se fue, porque si no lo hubiese pasado mal.

Entonces nos dedicamos a escuchar radio para ver qué es lo que estaba pasando. Había no recuerdo qué señales... empezaron a anunciar el bombardeo, y entonces llegamos a la conclusión de que lo mejor era salir de ahí. Estábamos muy cerca del bombardeo. Incluso yo estaba con mi cámara filmadora y filmé algunas cosas desde la ventana de la oficina. Se veía ahí cuando pasaron los carabineros de la Guardia de Palacio que estaba abandonando La Moneda. Esa explicación la encontramos después.

Salimos y había un conscripto en la puerta de abajo que estaba más asustado que nosotros. Nos preguntó '¿a dónde van?'. 'Bueno, nos vamos'. No hubo problemas con él. Lo habían puesto ahí, no sé para qué. Dio la casualidad que a pocas cuadras vivía la suegra de uno de los compañeros que trabajaban ahí, y nos fuimos a meter allá. Ahí quedamos encerrados hasta después del toque de queda. Yo llevé la cámara, por formación profesional, y pude filmar buena parte del bombardeo desde la ventanita del baño del departamento que daba hacia el Hotel Carrera. Entonces se veía la aproximación de los aviones. Pasaban detrás de la silueta del hotel y salían por el otro lado. Se iban escuchando las detonaciones. Bueno, estaba lleno de balaceras todo el tiempo y se empezaba a ver el humo que salía. Escuchamos algo de radio. Después quedamos encerrados en ese departamento, como hubo toque de queda...

Parte de eso está incorporado a La batalla de Chile. Ahí la secuencia del bombardeo está compuesta por varios materiales. Lo que fueron los impactos directos a La Moneda

están filmados desde el Hotel Carrera. Lo filmaron unos alemanes que estaban acá (Heynowski y Scheumann). Y la aproximación de los aviones es lo que yo filmé.

Después del toque de queda volvimos a la oficina. Todavía no estaba muy claro qué es lo que iba a pasar. Tuvimos la suerte de que no nos allanaron -no me explico por qué-, porque el departamento nuestro tenía fama dentro de la Universidad de que éramos de izquierda. Los documentales que habíamos hecho, como Venceremos, estaban comprometidos con el proyecto. Lo que sí, en la Universidad hicieron un sumario a un montón de funcionarios de la Facultad de Arte y fuimos expulsados. Ahí estoy en una lista que todavía tengo por ahí, con bastantes nombres importantes al lado del mío.

Llegó un fiscal de la Universidad que hizo el sumario. Preguntaba un montón de cosas... no tenía de dónde agarrarse. Nosotros habíamos hecho una serie de proyecciones en las salas de la facultad, y junto a cada proyección iban unos folletos. Tomaron como pretexto la redacción de algunos de esos folletos, que, claro, tenían que ver con los documentales que se daban. En función de eso nos acusaron de hacer proselitismo político adentro de la Universidad, y nos expulsaron. Además de eso llegó un funcionario de la facultad que venía a revisar el inventario. Estaban convencidos de que iban a encontrar ausencias de todo tipo, robos y cosas de ese estilo, y no encontraron absolutamente nada. Y yo sé que después se produjo una cantidad de robos importante porque cuando yo volví bastantes años después quedaba muy poco de las instalaciones que había. Yo sé que vendieron lentes. Gran parte del equipo desapareció. Lo sé porque nosotros hicimos un inventario muy exhaustivo con ese tipo. No sé qué habrá pasado con el inventario ese, porque de acuerdo a eso no se podría haber vendido nada.

Bueno, la parte de producción del departamento se cerró totalmente. Los equipos sobrantes pasaron al canal 9, y la cinemateca continuó normalmente con un funcionario que quedó, hasta que la Universidad decidió cerrarlo, no sé por qué.

Las películas quedaron también sin ninguna lógica. Tuve acceso a ver el material y me llevé algunas sorpresas, porque películas que yo suponía que no podían estar, pues estaban. Y otras sí habían desaparecido.

No hubo intervención militar directa. En eso tuvimos suerte. Si nos hubiéramos quedado ahí, habríamos estado hasta después del toque de queda, supongo, pero no habría pasado nada especial.

Yo tuve una suerte enorme, realmente. Donde yo vivía, no nos allanaron tampoco, porque no teníamos vecinos. Los allanamientos fueron fundamentalmente por vecinos que decían 'ahí pasa algo raro'. Teníamos dos sitios vacíos a cada lado, entonces no nos allanaron tampoco.

Yo había viajado tres veces a Cuba invitado por el Instituto Cubano de Cine, y se sabía que quien había estado en Cuba, pues... hubo casos de gente que fue a campeonatos deportivos y terminó en Chacabuco. Finalmente decidí salir. Justo al día siguiente llegó la circular dentro de la Universidad en que se prohibía a los oficiales de presupuesto dar la autorización que exigía Impuestos Internos para poder salir del país. Sin ese certificado no podías obtener permiso de salida, y eso llegó al día después de que yo me fui. Si no, yo hubiese quedado anclado ahí, y bueno, vaya a saber uno, después de que fueran registrando...

El decreto de expulsión salió al día siguiente, el 28 de noviembre. Me acuerdo porque era el cumpleaños de mi hija. Incluso salí con pasaporte, sin "L". Primero salí a la Argentina, y después se dio el contacto con Patricio Guzmán, quien quería editar la batalla

de Chile en Cuba. Me fui a Cuba con la familia, y ahí nos quedamos. Yo ya tenía ciertos contactos anteriores. Fueron por lo menos dos años de trabajo en la edición de La batalla de Chile. Después me ofrecieron quedarme trabajando allá haciendo documentales. Después de diez años volví, el '83. Hice una prueba: vine el año '81 para ver si podía entrar. Al cine le dan tan poca pelota, que eso quizás nos benefició. Incluso en esos diez años yo estuve en muchos congresos, festivales de cine, etc., y siempre se hacía alguna declaración de solidaridad, de protesta, pero eso parece que no quedó registrado en ninguna parte. De manera que cuando volví el '81 pude entrar. Después de esta prueba organizamos la cosa para poder volver todos.

A la vuelta, una vez más tuve suerte, porque la gente que había trabajado conmigo en la Universidad estaba trabajando en publicidad. Entonces yo me bajé del avión y ese día en la tarde estaba trabajando. No sufrieron represión, pero económicamente ellos lo pasaron muy mal al principio hasta que volvieron a enchufarse. Yo les había dejado mi cámara y todas mis cosas.

Lo que pasa es que la mayoría salió. Había un brasileño que alcanzó a salir el primer día, supongo. Bueno, los que se quedaron fueron justamente con los que yo trabajé después. Claro que no pudieron trabajar nunca más en la Universidad, salvo ese hombre que quedó ahí en la cineteca, del que prefiero no hablar mucho. Por lo demás se cerró. Se cerró la cineteca, se acabó ese trabajo. Por la clásica burocracia, nadie se preocupó por la colección de películas y quedó ahí en una bodega. Ahora finalmente la universidad entregó lo que quedó de todo eso a la fundación de Abdulah Omnívar para que lo guardaran.

Es curioso porque después supimos que había rumores circulando. Se decía que nosotros andábamos por los techos disparando, y llegaron a buscar si había vainillas de balas en los techos.

Toda esta paranoia que hubo al principio de que la gente de izquierda andaba armada hasta los dientes era totalmente falsa. En realidad los conflictos corrieron por el

lado del canal 9. El canal lo tomaron los trabajadores y poco antes del golpe tuvieron que entregarlo.

La Universidad nunca nos dio mucha pelota. La típica cosa burocrática, que nos pagaban los sueldos 'y ustedes arréglenselas como puedan'. Había gente que era militante, pero bueno, los militantes salieron. Entonces los que quedaron, si tenían militancia, no se sabía. Entre la gente nuestra no hubo casos ni de prisión ni de tortura. Ahora gente muy cercana a nosotros, sí. Murió un camarógrafo, Hugo Araya. Incluso Jaime Reyes, que también estuvo en la Técnica, estuvo preso. ..

Después otro muchacho amigo nuestro, Jorge Müller, camarógrafo de La batalla de Chile, desapareció.

En los '80s alcancé a hacer un par de documentales, uno sobre la Agrupación Contra La Tortura Sebastián Acevedo. Se llamó 'Por la vida', y era sobre manifestaciones en plena dictadura.

Soy extranjero profesional, pero donde soy menos extranjero es acá. En Cuba me fue bastante bien, pero mi esposa tenía su familia aquí, y los niños...

También ahí tuvimos mucha suerte, porque el organismo de cine era el más abierto de todos los organismos culturales, por lo que no había problema para entrar y salir.

No hay nada heroico en el asunto de mi vuelta. Habría sido más seguro volver después del '90, pero ya después de eso los hijos se quedaban allá. Pero estaba claro que queríamos volver. Me siento más en mi casa acá. De nuevo tuvimos suerte, porque finalmente la situación de Cuba se fue deteriorando bastante, y quedaron al descubierto muchas cosas que en mi tiempo no se veían. En todo caso la experiencia de los diez años allá fue muy interesante. No me quejo.

Siempre fui independiente de izquierda. Cuando me preguntaron después en los sumarios y yo decía eso se reían, no me creía nadie. Sí apoyaba el proyecto de la Unidad Popular, con todo entusiasmo e ingenuidad. Uno después mira para atrás, y yo no me arrepiento para nada. Incluso revisando las películas que hice, sigo suscribiéndome. Además que yo diría que fue una etapa muy rica. Comparo con los jóvenes de ahora: vivíamos esta cosa idealista, pensábamos que era posible cambiar al mundo, y lo estábamos cambiando. En cambio ahora es un vacío tan grande, que es pasajero, en todo caso, estoy seguro. Esa pertenencia influyó en haber querido volver.

En ese momento había varios proyectos, pero todavía no eran lanzados. Nosotros teníamos la expectativa de que habría una especie de renacimiento del cine nacional, porque la verdad es que durante la UP casi no se hicieron largometrajes.

Más allá de lo que pasó el 11 de Septiembre, es el punto de partida de lo que fueron los destinos. La gran novela sobre eso no se ha escrito, ni la película se ha hecho. Fue un punto de giro en los destinos de mucha gente.

José Román

En el ámbito universitario, claramente quienes pertenecían al Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado (la actual Universidad de Santiago) fueron los más afectados, debido a una coyuntura clave en los acontecimientos de ese día. El 11 de septiembre de 1973 el Presidente Salvador Allende iba a inaugurar una exposición en la Casa Central de la UTE. En esa ocasión se esperaba que llamara a plebiscito para determinar si seguía su mandato, consulta en la que la gente de izquierda tenía grandes esperanzas. Allende jamás alcanzó a llegar al lugar.

Uno de los miembros del departamento era el realizador y guionista José Román, quien además estaba desarrollando un proyecto junto a Aldo Francia (con quien había trabajado en dos largometrajes y en la malograda "La guerra de los viejos pascuales") sobre la matanza de Santa María de Iquique. La investigación histórica que llevó a cabo Patricio Manns fue ocupada posteriormente por Miguel Littin en la película "Actas de Marusia".

Había en el ambiente la amenaza del golpe. Pero hacía mucho tiempo ya que estaba en el aire, así es que fue como el cuento del lobo: '¡que viene el lobo!, ¡que viene el lobo!', y al final cuando llega nadie está preparado. Yo trabajaba como realizador en la UTE. Hacíamos películas documentales.

Aparte de la actividad netamente profesional, en ese momento también había una gran actividad política, en el sentido de que como se veía este peligro, además había un ambiente de mucha violencia, mucha agresividad, comités de defensa de la Universidad. Por ejemplo, el Departamento de Cine estaba encargado de la defensa de la radio de la Universidad. Nosotros íbamos una vez por semana, cumplíamos turnos y nos quedábamos

toda la noche cuidando la radio, porque se temía un asalto. Había bandas armadas de ultra derecha, como el movimiento Patria y Libertad, que era muy agresiva. Entonces ése era uno de los riesgos que había. Nos quedábamos ahí en la noche cuidando la radio. Ésa era la tarea específica que cumplía nuestro comité en la Universidad. Mientras tanto, había esta efervescencia política, los desfiles, las marchas de apoyo al gobierno... en fin. Pero no descuidábamos en ningún caso la actividad profesional. Estábamos más en eso que en ninguna otra cosa, pero con muchos problemas. Me acuerdo que yo, por ejemplo, había filmado esta película en la Antártica y no teníamos película para hacer la copia en positivo. Ya habían pasado varios meses. Había toda una campaña de desabastecimiento, en la cual colaboraban los empresarios, por supuesto, y el gobierno norteamericano. No llegaba película Kodak; no llegaban películas a los cines; era un boicot muy, muy fuerte. Nosotros teníamos una oficina que no estaba en el mismo recinto de la Universidad, sino en la calle Cienfuegos, cerca de la Alameda. Teníamos de todo. Habíamos comprado una moviola muy buena que ahora esta en el Cine-Arte Normandie. Era lo mejor que había en esa época. Estábamos esperando que llegara, pero llegó después del golpe. Ahí estuvo arrumbada años, hasta que la vendieron.

Me preparaba esa mañana del 11 de Septiembre a ir a mi trabajo, cuando se pudo escuchar por la radio lo que estaba ocurriendo. Entonces yo partí a mirar a La Moneda. Yo creo que llegué ahí minutos antes del bombardeo. Había una gran balacera. Había que pasar con mucho cuidado. Vi un espectáculo que puede ser anecdótico, pero que a mí me impactó mucho. Es como un poco de surrealismo: cuando llegué había una retirada de carabineros de La Moneda, de los que cuidan, y vi salir a uno con una ametralladora en los brazos. Era una de esas ametralladoras de trípode. Iba llorando. Iba sollozando. Fue increíble, un espectáculo... Y pasó. Pasó toda la calle con la ametralladora y no lo tocó ni una bala, nada. Fue increíble. De ahí me fui. No había locomoción, por supuesto, y me fui caminando hasta la Universidad. Había gente por las calles; había muchos militares. Nadie

sabía lo que estaba pasando realmente. Salí de mi casa cuando alcancé a escuchar el discurso del Presidente Allende. El famoso discurso que quedó grabado lo alcancé a oír en directo. Y de ahí me fui a La Moneda. Yo dije 'hay que estar ahí' porque pensé que iba a haber una verdadera movilización masiva hacia La Moneda para protegerla. Ésa fue mi idea. Y no ocurrió. Bueno, había ahí una lluvia de balas por lado y lado, y no había gente. Entonces me fui caminando, me dije 'bueno, ya que aquí no puedo hacer nada, me voy a la Universidad'. Pensaba encontrarme con la demás gente de mi grupo, a ver qué es lo que íbamos a hacer. Me encontré con ellos en Cienfuegos, camino a la Universidad, y ahí sentimos el bombardeo a La Moneda.

Ahí nos fuimos a la Universidad, allá en la Estación Central. Había un gran desconcierto. Había gente que decía 'hay que quedarse a defender la Universidad'. A mí me parecía insensato. Dije 'miren, acaban de bombardear la Casa de Gobierno. ¿Cómo creen que van a respetar la Universidad? Además, no tenemos ni un arma, nada, con qué defender'. No había armas; si todo eso es una mitología que los militares inventaron después, que encontraban arsenales... ¡mentira!, ahí no había nada. No había ni qué comer, ni siquiera en el casino. Les dije '¿Cómo nos vamos a quedar acá? No hay armas, no hay qué comer, acaban de bombardear la Casa de Gobierno...' Desgraciadamente predominó la opinión de la gente que se quedó. Éramos un grupo de gente minoritaria que no encontramos ningún sentido. Pensé 'esto es suicida, es absurdo'. Entre los que se quedaron estaba Víctor Jara.

A mí me pareció una falta de lógica mínima; de lógica militar, incluso. No era lo que había que hacer. Los que se quedaron lo pasaron muy mal. Entraron a balazos a la Universidad, al otro día. Les estuvieron disparando toda la noche, hasta con bazooka. Imagínate, hasta con bazooka.

Yo me fui con unos sentimientos bien encontrados, porque, si bien es cierto que consideré siempre que la razón estaba de mi lado, también admito que me sentía un poco

culpable de no estar con ellos. Por muchos años me sentí pésimo, me sentí culpable, que '¿por qué no me quedé con ellos?', aunque me hubieran sacado la mugre...

En todo caso la gente que se quedó estuvo toda la noche con fuego. Mataron a un fotógrafo y camarógrafo, Hugo Araya, que trabajaba en el canal de televisión de la Universidad de Chile. Él estaba filmando este ataque de los milicos y lo mataron de un balazo. Fue muy terrible, porque no lo mataron de inmediato. Él quedó mal herido. Agonizó toda la noche ahí. Nadie lo pudo socorrer. Si hubiera habido la posibilidad de socorro médico, se salva, probablemente, pero se desangró.

Los tenían a fuego cruzado. Por los dos lados de la Universidad estaban disparando. Entonces los milicos creían que les respondían el fuego de adentro. Y eran ellos mismos que disparaban.

En la madrugada allanaron. Les dieron una paliza a los que estaban ahí. Los pateaban en el suelo. Los hacían tenderse en el suelo y los pateaban. Y se los llevaron a un estadio. Ahí algunos fueron asesinados, como el caso del folclorista. El rector de la Universidad también cayó ahí. También le pegaron lo patearon. A la mayoría de esa gente la mandaron al Estadio Nacional, y ahí los tuvieron varios días. Todo el material que había se perdió. Jamás se supo después de ello. Había varias películas en filmación, material que estaba en proceso. Se robaron todas las cámaras.

Del grupo de cine se quedaron algunos. Fernando Balmaceda se quedó. Otro camarógrafo, Rubén Soto, se vino conmigo.

A una secretaria nuestra la mataron de un balazo en la cabeza. Era una chica muy simpática. Era apolítica, no se metía en nada... Era una persona muy tranquila. Bueno, su cuerpo apareció muchos días después en la morgue.

Según me dicen, ella estaba muy nerviosa porque tenía una niñita en el parvulario. Entonces, contra todos los consejos, partió a buscarla. Y ahí a la salida la mataron.

Tampoco era fácil salir de la Universidad. A los que nos fuimos, a la salida las patrullas militares nos detenían, nos registraban los bolsillos.

A mí me hicieron pasar el puente Manuel Rodríguez -porque no había locomoción, por supuesto- con las manos aquí (en la nuca). Recuerdo que cuando llegué al puente había una patrulla. Íbamos tres. Entonces nos hicieron poner las manos aquí y cruzar de a uno. Pensé 'estos gallos nos pueden disparar'. Crucé el puente más o menos tenso. No sabía las intenciones. '¿Por qué nos hacen pasar así? ¿Por qué de a uno?' es lo primero que te preguntas.

Después todo lo demás era estar a la expectativa de lo que estaba ocurriendo.

Una de las razones, también, que me hizo irme de ahí fue que la noche antes del golpe había llegado una patrulla militar y había destrozado la radio de la Universidad. Y los del grupo que estaba de guardia, que le tocaba ese día, ni se movieron. Estaban en una pieza al lado de donde está el transmisor. Se habían acostado en unos sacos de dormir, cuando sintieron las patadas, los golpes, romper la puerta... Entran los milicos, ametrallan el transmisor... Ellos se quedaron inmóviles. Entonces al otro día dije 'bueno, si hicieron esto es porque quieren neutralizar a la Universidad totalmente'. Ahí la mayoría era gente de izquierda. Toda la parte directiva era socialista, comunista, qué sé yo. Entonces sabían que esa emisora era una radio que iba a gritar, así es que en la noche la destrozaron. Yo les dije 'mira, si hicieron esto, ¿qué sentido tiene estar aquí? Es un gesto simbólico. Si mataron al Presidente de la República, no van a respetar a un rector de universidad ni a unos cuantos funcionarios'.

Vimos el bombardeo. Subimos al último piso del edificio. Dimos por hecho la muerte de Allende. No nos hacíamos ninguna ilusión. Nadie podía quedar vivo ahí.

Fue todo una cosa muy terrible, porque además después del golpe hubo varios días en que no se podía salir a la calle. No había qué comer, de repente. Las comunicaciones estaban cortadísimas; nadie sabía de nadie.

Después de eso, en la Universidad nos echaron a todos, nos dieron el desahucio. Me acuerdo que Fernando Balmaceda tenía sus equipos en la Universidad. Él era productor, tenía equipos propios: una cámara Arriflex y varias cosas buenas, y no se lo querían devolver. Le costó una batalla que se lo devolvieran. Después de esa experiencia no volvió a hacer más una película.

En esa época yo estaba trabajando paralelamente con Aldo Francia. Estábamos haciendo un guión de una película sobre la matanza de Santa María de Iquique, en 1907. Aldo ya tenía vista la coproducción con la Régal Filmes de Francia, que pertenecía al actor Jacques Perrin. Estábamos en eso con Aldo. Yo viajaba cada cierto tiempo a Valparaíso, o él venía a Santiago, y trabajábamos en el guión. También estuvo trabajando en la investigación del tema el folclorista Patricio Manns. Pasamos más de un año trabajando en la investigación.

Lo primero que sentí fue una gran perplejidad, porque no se veía venir tan pronto el golpe, ni de esa manera, con tanta violencia. La perplejidad, la sorpresa, el desconcierto. Porque aunque parecía que los que apoyábamos al gobierno estábamos organizados, no era así. Formábamos comités, pero no estábamos preparados para una emergencia como ésa. Los que se quedaron en la Universidad no sabían lo que se venía. A eso me refiero yo con falta de preparación. No había preparación ni militar, ni estratégica, ni política... Yo nunca fui muy político, pero esa vez, lo de la Universidad, lo que yo opinaba es que había que sumergirse, y se los dije. Se hubieran salvado muchas vidas.

Pero yo tampoco me sumergí. Yo me quedé en mi casa. Tal vez por esta especie de complejo de culpa por no haberme quedado en la Universidad, me quedé en mi casa. Tampoco era fácil escabullirse. Si a uno lo querían, lo agarraban. Douglas Hübner se fue al norte, y lo pescaron igual, en la casa de su hermano. No era fácil. Además, también encontraba un poco pretensioso creer que era tan importante como para que me fueran a

buscar. Después descubrí que estaba equivocado. Eso me daba algo de seguridad. Nunca fui dirigente político, nadie me conoce. ¿Por qué vendrían a buscarme precisamente a mí? Pero después, cuando empezaron a matar a gente que tenía mucha menos participación que yo, empecé a cambiar el criterio. Había gente que no se había metido en nada. Por el soplo de un vecino, porque alguna vez firmó algo, alguna vez estuvo militando en algún partido... bastaba con eso para que te agarraran.

Sentí miedo, pero no demasiado. No me aterró. Mucha gente se disparó a las embajadas. La mayoría de los cineastas se dispararon a asilarse: Miguel Littin, Raúl Ruiz, Douglas Hübner después que lo soltaron. Bueno, la gente a la que habían tenido adentro, más les valía asilarse, porque no costaba nada que los fueran a buscar de nuevo.

Fuimos muy pocos los que nos quedamos. Yo no me podía ir por varias razones: yo tenía a mi familia, mis cabros chicos; tenía a mis padres muy enfermos que dependían mucho de mí, al extremo de tener que ir todos los días a meterles la píldora que se tenían que tomar en la boca. Entonces pensaba 'si yo me asilo, ¿qué hacen estos viejos?'. Después, cuando vi que la cosa se ponía peluda de verdad, cuando vi que empezaba a caer gente muy próxima, conocida, yo dormía vestido por si llegaban en la noche. A la gente la sacaban en calzoncillos y se los llevaban en un camión. Era igual que en la época de los nazis.

Luego el miedo dio paso a una especie de resignación fatalista, por lo menos en mi caso. 'Si llegan, llegan. No tengo nada más que hacer.' No llegaron. Fue curioso. Yo creo que me ayudó el hecho de que vivía en un barrio en que casi no tenía vecinos. La mayor parte de la gente cayó porque fueron delatados por los vecinos.

Yo me presenté después en la Universidad para saber de mi situación. O sea, si me hubieran querido encontrar sabían dónde estaba.

A mí me quedó una especie de sensación de ser un sobreviviente. Nunca más se me borró esa sensación. De hecho la mayor parte de mis amigos se fueron, se asilaron. De

pronto me encontré con que no tenía amigos, no tenía a nadie con quien hablar. Era terrible. La gente más próxima, como mi hermana, se exilió. Entonces uno queda con una sensación de desamparo, y de ser un sobreviviente. Es algo que lo marca mucho a uno, fuerte.

Perrin le dijo a Aldo Francia que hiciera igual la película. 'No la haces en Chile, la haces en Irán, que se parece mucho al norte de Chile'. Se iba a construir Iquique en Irán. Pero Aldo no quiso. Dijo 'si la hago, me voy a tener que exiliar. No puedo volver a Chile', y él no se quería exiliar, no quería irse. Así es que prefirió no hacerla.

La gente que se fue a asilar lo pasó pésimo. Pero mis razones eran más prácticas, no eran razones como las de Aldo. Él tenía razones para quedarse más morales, por así decirlo, éticas. 'Si no me echan de mi país, me quedo'. Era médico pediatra. Atendía a muchas familias pobrísimas de Valparaíso, trabajaba todo el día en eso. Pensó que no podía abandonar a sus pacientes.

Yo si hubiera estado más libre probablemente me hubiera ido, porque yo sospechaba que no había ningún futuro acá, y no tenía ilusiones de que esto iba a durar poco, como algunos creían.

Después me enteré de que estaba en una lista negra. Desde entonces nunca más he tenido un contrato de trabajo. Antes de volver a hacer crítica de cine, trabajé en todo tipo de cosas. Vendí frutas. También con mi señora hacíamos bolsos artesanales en un telar viejo que tenía, para después venderlos.

Douglas Hübner

El cineasta y periodista Douglas Hübner vivió el golpe de Estado en la empresa ChileFilms, donde ocupaba el cargo de Director Artístico. Ahí fue parte de lo más apasionado e ingenuo del proyecto de la Unidad Popular, y también del violento despertar de una generación.

Yo llegué de vuelta a Chile de un viaje a Buenos Aires el día 10 en la mañana, trayendo 20 copias en 16 milímetros, para mostrarlo en las poblaciones, de un documental que habíamos hecho en ChileFilms. Era el noticiario sueco que mostraba el tancazo, cuando murió el camarógrafo argentino Leonardo Henricksen. Entonces, al llegar de vuelta, me llaman y me entero de que estaban aquí en Chile los documentalistas de la desaparecida República Democrática Alemana Heynowski y Scheumann, quienes habían hecho unos documentales acá y que después se hicieron famosos porque filmaron el golpe. Comí con ellos en el Hotel Carrera, y llegué muy tarde a mi casa. Los dejé en su pieza, que es exactamente desde donde está filmado todo el incendio de La Moneda.

Yo me fui, y poco antes de las 7 de la mañana recibo un llamado de Miguel Littin, quien había sido presidente de ChileFilms, pero que en ese momento estaba filmando una película que se llamaba La tierra prometida. Me da cuentas de la gravedad de la situación, y partimos al centro con la intención de yo por un lado llegar al comité central del PC, y él al del PS y ver qué pasaba. Pensábamos llegar a La Moneda si era necesario. Pero no pudimos. Ya había balaceras muy fuertes en el sector donde habíamos dejado el auto de Miguel, al otro lado del Mapocho, por donde está la calle Patronato, para seguir a pie. Pero volvimos y decidimos irnos a ChileFilms, ya que no podíamos.

ChileFilms tenía dos locales. Uno era el que todavía existe allá arriba en Manquehue, y teníamos la oficina de distribución de las películas estaba en el centro, donde está el Cesoc en calle Esmeralda. Decidimos irnos a Manquehue.

Al llegar allá y estacionar en una placita que quedaba al lado, somos prácticamente asaltados por una horda de... de... momios, civiles, que odiaban a Miguel. Lo reconocieron y le desinflaron los neumáticos. Entramos a ChileFilms y ahí nos enteramos por dos o tres personas que quedaban ahí que la demás gente se había arrancado, habían dejado botada la empresa. Y ahí estábamos, cuando seguramente esa gente debe de haber avisado a la

Escuela Militar, porque es tomado por el ejército ChileFilms. Eran aproximadamente 10 para las 11 de la mañana. De manera tal que al tomar esto preguntaron quién era el responsable, que era yo, porque los demás estaban fuera y yo había quedado a cargo, y tuvimos un allanamiento que duró aproximadamente hasta las 2 de la tarde.

Durante todo ese tiempo yo iba acompañando al oficial. En la sala de sonido sacaron el piso, fueron rompiendo todo. A nosotros nos llegaban, por ejemplo, documentales rusos, entonces quedaban muy metidos, porque como eran noticias llegaban escritos en cirílico.

Al salir me encuentro con que había gente que estaba detenida ahí, y yo dije que entregaba la empresa, pero que las personas que no eran de ahí, que se fueran. ¿Qué tenían que ver ellos? Efectivamente Miguel ya no era funcionario de ChileFilms.

Fuimos llevados a la Escuela Militar cinco personas que éramos funcionarios de ChileFilms, donde fuimos tratados bastante mal. Fuimos bastante castigados; estuvimos sin saber qué pasaba escuchando balazos. Sentimos balazos en la noche. Tengo la impresión de que ajusticiaron gente ahí a balazos, pero bueno... no lo puedo decir. Estuvimos en la Escuela Militar todo ese día 11, hasta el anochecer del doce. Tengo la sensación que como nos estaban pegando mucho, llegó un oficial de mayor grado, yo creo que o Mayor o Teniente Coronel. Cuando le pegan a un funcionario nuestro demócratacristiano, él dice que es de oposición, que él estaba con el golpe. Entonces a él lo empezaron a tratar mucho mejor, y nos devolvieron a nuestro lugar de trabajo. Nos llevaron en una patrulla y nos dejaron encerrados en ChileFilms el día 12 en la noche. Cuando se levantó el toque, nos fuimos.

Mientras nos habíamos logrado contactar por teléfono. Efectivamente, cuando salimos de ahí yo pasé brevemente por mi casa y me fui a otra parte, cosa que fue muy buena porque la casa fue allanada minutos después. Me contacté con algunas personas que se estaban comenzando a asilar. Yo no quería irme, así es que me arranqué para el

norte, para Copiapó, donde un hermano, que era un hombre de derecha. Él tenía una distribuidora de pollos. Justo tocó que estaba en Santiago ese día porque venía a buscar pollos del día, y andaba con un papel para un peoneta, así es que me fui con él. Y ahí estaba en Copiapó, vacunando pollos, cuando como diez días después -creo que el 23 de septiembre- se toman el criadero de mi hermano, porque me andaban buscando en Santiago. Fui detenido en Copiapó y quedé detenido todo el resto del '73 y comienzos del '74. Después fui relegado a Caldera. Estuve relegado todo el '74 y el año '75 logré salir del país con una beca que me llegó de Alemania. Tuve suerte de poder salir en esas condiciones. Volví a en diciembre del '79, por esas cosas de suerte de la vida, también, porque el cónsul de Chile en Berlín era un conocido.

Tuve suerte porque después llegó con la misma beca Antonio Skármeta y otra gente de mi misma generación, y no lo pasábamos tan mal. Pero yo no aprendí el idioma, estuve muy bloqueado. Desde el primer día quería volver.

Me aseguraron que no me iba a pasar nada. Tenía bastante miedo, y lo que es interesante es que fuimos los primeros chilenos -mi familia: yo, mi mujer y mis tres hijos- que volvimos con pasajes pagados por las Naciones Unidas, por el Comité de Inmigraciones Europeas. Y cuando llegamos a Chile nos estaban esperando en el aeropuerto. Me aterró cuando se me acercó un gallo, pero ahí cache que iba a protegerme, no a lastimarme.

Inmediatamente volví a la actividad política. Trabajé muchos años en la Vicaría Pastoral Obrera, donde armamos un departamento audiovisual desde el 82 al 87. Había tenido la suerte de poder trabajar en publicidad, pero si bien sacaba bastante, sentía una insatisfacción de cómo participar mejor en la lucha por la democracia. Entonces cuando se me presentó la oportunidad de la Vicaría Pastoral Obrera, me fui al tiro para allá, aunque era un décimo de la plata. Pero era importante.

La intervención en ChileFilms me pareció una cosa atroz. La falta de respeto por la cultura era absolutamente atroz. Me causó mucho pánico, mucho dolor el hecho de que unos viejitos que trabajaban con nosotros, los serenos, después resultaron ser oficiales de la Fuerza Aérea. O sea que estábamos evidentemente infiltrados. Fue una cosa muy terrible.

Y esta sensación de que todo se acababa... Uno se había entregado con mucha fuerza, con mucho espíritu. Éramos muy jóvenes: estábamos entre los 25 y los 30 años. Nos habíamos entregado en cuerpo y alma al proyecto histórico de la Unidad Popular. Tener la sensación de la derrota, de nuestra propia ingenuidad y estupidez...

Siempre hay que contar toda la verdad, y de hecho en ChileFilms semanas antes marchábamos adentro, hacíamos turnos, creíamos que estábamos formando una especie de ejército popular de defensa de la empresa. Eran tonteras frente al poder militar real.

Si algo me permitió no tener tanto miedo fue que había estado en la Escuela Naval. Tenía como un cierto conocimiento del medio.

Después esa noche, cuando nos dejan ahí en la empresa, estuvimos toda la noche escuchando radio internacional. Para saber, porque en ese momento no estaba claro ni siquiera si habían entregado el cadáver de Allende. Se escuchaba en las radios que Prats venía con un ejército del sur... las locuras más insólitas.

Nos enteramos de la muerte de Allende al día siguiente, cuando nos dejaron escuchar radio de afuera. Mientras estábamos en la Escuela, no sabíamos nada. Ni siquiera vimos esa noche, como la mayoría de la sociedad chilena, la cadena en que aparecen hablando Pinochet, Leigh.

Nos dejaron ahí y quedamos dueños de la empresa. Incluso después hubo un sumario. Habíamos cinco personas allí adentro y lo que hicimos fue comer unos pollos que

había ahí y tomar cafecito. Cuando nos fuimos cada uno se llevó una lata de café a su casa, y después hubo un inventario y nos responsabilizaban de la pérdida de ocho pollos, por ejemplo, y el café. Nos hicimos de comer ahí.

Buscaban armas. De hecho, parece que cuando salieron todos los autos de ChileFilms y la gente se trasladó de los estudios hacia la oficina del centro, parece que para poder llegar a los autos que estaban estacionados para asustar a la gente, como estaba este grupo que asaltó a Miguel Littin, salieron con una metralleta. Eso era lo que buscaban.

Irse a las oficinas del centro fue peor, porque ahí quedaron cercados, y del edificio del frente, que hoy es el registro electoral, intercambiaban disparos. Eso fue muy terrible, porque ahí estaba mi mujer.

Después cuando me encontraron en el norte era fundamentalmente porque todos los teléfonos de mis familiares aparecían en las libretas del Coco Paredes.

En la sede del centro que era donde se distribuían las películas quedaron como sesenta personas hasta el día ese en que se pudo salir. Los dejaron ahí y creo que al segundo día fueron a allanar. Se llevaron películas y buscaban cosas, armas, y todo.

ChileFilms era muy grande en ese momento porque se había tomado la administración de la mayoría de las salas que dependían de empresas norteamericanas. Así la propiedad física de las salas, que dependían de diferentes cajas y organismos fiscales, nos las dejaron a nosotros.

Cuando estuve preso en Copiapó, donde me tocó el paso del Helicóptero de la Muerte, murió un chico socialista que era el interventor que nosotros teníamos de las salas de cine de Copiapó. Lo mataron por eso. Ese hecho me dejó realmente muy mal. Me di cuenta de que si me salvé fue porque mi hermano abastecía de pollos al regimiento. Tengo

la sensación de que si me hubieran mandado de vuelta a Santiago, lo más probable es que yo hubiera sido un detenido desaparecido. En esas circunstancias fue que viví la depresión más profunda. Fue el 16 o 17 de octubre '73. Éramos 39 presos y quedamos 26. A algunos les habían hecho sumario y a otros simplemente los eligieron al azar.

Después se vivió una situación muy tensa. Incluso había conscriptos que lloraban o se volvían locos. Lo más doloroso del período era que mataron gente porque sí, sin juicio y casi por casualidades.

Mientras tanto nos habían quitado la casa que arrendábamos en La Reina y mi señora tuvo que irse a vivir con una amiga. Cuando salí de la sede alcancé a verla y a decirle que yo no me iba, porque ya la habían llamado compañeros del partido para informarle que me tenía que ir. Ella no quería que lo hiciera. Mientras se quedó en Santiago se dedicó a vender ropa, hasta que yo me fui relegado a Caldera. Con bastante suerte, pude arrendar una casita y ella se pudo ir conmigo.

Nosotros tenemos tres hijos, el mayor quedó muy impresionado por el allanamiento a la casa. Durante los días posteriores al golpe, en que no se podía circular, estábamos los dos separados. Cuando ya nos organizamos mejor, decidí ir a esconderme solo a la casa de mi padre. Allí llegó mi hermano a ver que había pasado con mi padre y me fui junto con él al norte, con la ropa que tenía puesta.

La imagen más impresionante que tengo es la de los milicos descolgándose por las paredes de ChileFilms. Era una película. Yo era activista absoluto. Un año antes había hecho una película que se llamaba Cancionero Popular, en que cantaban Quilapayún, Los Jaivas, habíamos puesto una canción de la Violeta Parra que hablaba de la justicia. El locutor aparecía diciendo frases como 'ahora el pueblo y las Fuerzas Armadas somos una

misma cosa'. Eso demuestra con dramatismo que lo que sucedió era una cosa que no nos esperábamos. Poco tiempo antes hubo una reunión, a la cual yo no asistí porque estaba en Buenos Aires, en que algunos compañeros señalaron estar enterados que se venía el golpe. Por eso el titular de El Siglo en que se hablaba que todo el mundo estaba dispuesto para el combate. Obviamente no era un combate propiamente tal, era la disposición de defender al gobierno popular.

No estábamos armados. Teníamos, con suerte, guatapiques y una pistola de 22 mm. Sabíamos que la situación era difícil y que, eventualmente, teníamos que defender al gobierno. Aunque siempre mantuvimos la esperanza de que el Plebiscito se iba a realizar. Jamás pensamos que el Parlamento se iba a poner en contra de la Constitución.

Nunca en la historia se habían abortado tantos proyectos de películas. Estaba próximo a filmar Patricio Guzmán la Película Oficial, material que después se constituye como La batalla de Chile. Fernando Balmaceda estaba comenzando el rodaje de Balmaceda. Que yo me acuerde, había en ese momento cerca de 32 proyectos. De éstos, cerca de catorce correspondían directamente a ChileFilms; unos ocho a un convenio entre ChileFilms y la CUT, que tenía un departamento de cine. Había como seis proyectos del Cine Experimental de la Universidad de Chile, y los demás en diferentes comisiones de trabajo. Ésa era mi principal actividad: yo era Director Artístico. Nosotros teníamos algunas platas de la CORFO y la desesperación iba en cómo administrar bien esos recursos, para así poder sacar adelante aplicando un concepto un poquito socialista: 'darle un poquito a cada uno de acuerdo a sus necesidades'. Obviamente los proyectos más grandes requerían más plata y los más chicos, menos. Pero tratábamos de asegurar que cada uno tuviera capital. Uno de los más hermosos proyectos era la primera película de muñecos animados que se hacía en Chile. Había una revista de monitos cuyo personaje, Martín, era

una especie de niño robot. Se había estado filmando cuadro a cuadro y, para hacer cine animado, se necesita una máquina llamada Truca. El argentino Diego Bonacina había arreglado una vieja Truca. La película, Martín y Cano en la luna, estaba casi armada. Estaba haciéndose ya el sonido. Todo eso desapareció.

Otro proyecto que no se alcanzó a estrenar fue el de Raúl Ruiz. Había hecho una película sobre las colas, sobre el acaparamiento, y había inventado una idea genial llamada 'circuitos reverberantes'. Por ejemplo, partía preguntándole al ministro de Hacienda, Fernando Flores, por qué había colas. Entonces invertía el asunto y hacía escuchar a una señora de Providencia lo que decía el ministro y ella respondía. Filmaba todo, y después volvía donde Flores y le mostraba lo que la señora decía.

Erica Wilms

La figura de Aldo Francia es hoy una de las más admiradas del cine nacional. El legado estético y social de sus películas, y sus iniciativas de fomento del cine siguen vigentes. Y aunque sobrevivió dos décadas al golpe militar, en su caso el quiebre fue definitivo, y nunca más volvió a filmar.

Es su viuda, Erica Wilms, quien hoy recuerda cómo ese momento marcó para siempre al médico más querido de Valparaíso.

A nosotros nos tomó de sorpresa, simplemente porque no lo esperábamos para ese día. Estábamos durmiendo, como a las seis de la mañana, cuando empezaron los disparos, cañonazos y ruido de muchos aviones sobrevolando la ciudad. Era algo muy amenazante. Ahí fue cuando me doy vuelta en la cama y le digo '¡Ay! ¡El golpe!'.

De todas maneras él se levantó y salió al trabajo. Por supuesto no lo dejaron pasar más allá de la esquina. Lo que pasa es que a la vuelta de la casa, en el puente Lusitania, era donde se estaban efectuando los disparos. Yo no salí, así es que no los vi, pero eran principalmente marinos los que se habían tomado las calles haciendo trincheras con sacos de arena en la Plaza Miraflores. Eso se veía desde las ventanas. Era como si hubiera empezado la guerra.

Estábamos bien afectados, con mucha pena. A través de la radio escuchamos el último discurso de Allende. Mi marido pudo volver al tiro. Había salido a su consulta en Valparaíso, como todos los días, cuando lo hicieron devolverse.

Ese día nadie podía salir de sus casas. Había mucho movimiento de tropas. Los niños también habían salido al colegio, pero también los hicieron devolverse. Al sobrino de una vecina le dieron duro, porque otra vecina había salido a la esquina a decirle a los

marinos que en esa casa podían encontrar armas. Entraron al estacionamiento, les allanaron la casa y se lo llevaron, pero no encontraron nada.

A nosotros no nos allanaron. A mi marido lo detuvieron dos veces, ambas por un día. Parece que estaba protegido, porque a otros los tomaban por semanas. En ese sentido lo trataron bien. Eran carabineros bastante respetuosos los que llegaban a su consulta y esperaban que terminara de atender. Las dos veces lo dejaron libre el mismo día.

Lo que pasa es que él trabajaba en la Armada. Entonces tenía buenos y malos amigos. Los que lo mandaban a buscar y otros que de alguna manera lograban sacarlo. El motivo básico era por ser conocidamente izquierdista. De todas maneras, pudo seguir ejerciendo en su consulta privada. Claro que de la Armada lo despidieron inmediatamente.

En las detenciones lo llevaron a la Escuela de la Armada de Playa Ancha. Ahí lo interrogaron con los ojos vendados. Ahí se torturaba gente. A un amigo nuestro lo tuvieron una semana preso, sin motivo alguno, sólo por el hecho de ser estudiante de la Universidad de Chile (actual Universidad de Valparaíso). Después de eso, soltaron a mi marido y él pudo seguir trabajando en su consulta. De vez en cuando nos llamaban por teléfono o nos insultaban, pero nada más que eso. Claro que nunca más pudo volver a hacer cine. Ésa fue su gran frustración, porque justo en ese momento estaba empezando con una nueva película. Tenía ya toda la escenografía preparada y recién estaba empezando a rodar. Se trataba de La guerra de los viejos pascuales. Estaba trabajando con Renzo Pechenino (Lukas) y José Román en el guión. La otra, la de Santa María, no se había alcanzado a concretar.

La verdad para mí no es muy grato acordarme de eso. Son cosas que uno trata de olvidar. Los primeros años fueron muy difíciles para nosotros, porque Aldo tuvo que autoexiliarse en Europa por medio año. Nos habían avisado que podía haber problemas.

Especialmente un amigo de nuestra hija Marina, que en ese entonces estudiaba en el Pedagógico donde se habían producido balaceras serias el 14 de septiembre y habían detenido a muchos compañeros, le dijo a Aldo que por favor sacara a su hija de Chile porque estaba en una lista y él también. Así que los dos se fueron en Marzo del '74.

Ella era la segunda de nuestros cuatro hijos y pololeaba también con un estudiante de la Universidad de Chile (sede Valparaíso) que fue uno de los detenidos el 14 de septiembre. De este chico, que después fue su marido, no se supo nada en dos días. Sus familiares y nuestra hija estaban angustiados, pero gracias a que tenía un cuñado marino lograron ubicarlo y sacarlo, después de diez días, del centro de detención ubicado en la calle Arlegui (que después fuera el centro de operaciones de la CNI en Viña del Mar). Lo pasó tan mal que se fue inmediatamente a Canadá donde estuvo muchos años. Mi hija, que había partido con su papá a Europa, viajó desde Alemania para juntarse con él y casarse.

Yo no me fui porque tenía hijos más chicos y porque a mí no me perseguían. La verdad, se hace muy difícil llegar a otro país con niños chicos y sin nada, especialmente sabiendo que mi marido no podría ejercer como médico afuera. Acá tenía a mis padres y podía arreglármelas. Además, sabía que esto no iba a ser por mucho tiempo. Después de que volvió, no lo detuvieron más, a pesar de que ahí sí que habrían tenido motivos, porque Aldo empezó a ayudar a la gente que se tenía que ir de Chile y a atender a torturados que salían de prisión. Entre ellos había niños chicos, entre 15 y 16 años, que él había atendido como pediatra. Iban a su estudio y se formó una cadena. Los casos de adultos los mandaba a otros doctores y viceversa. Había una gran solidaridad. Él hacía dos cosas: atendía a los torturados y ayudaba a la gente a viajar a Santiago y ponerse a salvo en las embajadas, gracias a sus contactos y a sus amistades. Sin embargo, siempre lo tuvieron vigilado, antes y después de su viaje. Cuando llegó no sólo lo seguían, sino que montaron una guardia permanente frente a la casa. Todos los días veíamos vehículos con antenas largas que se

paraban en la calle. Por suerte nadie de nuestra familia fue molestado, exceptuado, claro, a Aldo y a nuestro hijo mayor del mismo nombre. A ellos los vigilaban siempre.

Nunca más pudo ni trató de volver a hacer cine, principalmente porque en septiembre del '73 se le informó por decreto que tenía prohibición de filmar. Los materiales, almacenados en su consulta de Traslaviña, se fueron perdiendo con el tiempo y no fueron requisados. De lo que se había alcanzado a filmar, una parte la estaban desarrollando en ChileFilms y eso fue requisado; era casi nada, algunas escenas cortas y tomas de calles en Valparaíso. Hace pocos años, el '90, logró recuperar ese material, porque alguien encontró ese rollo y se lo entregó. Claro que no eran más que recuerdos. Estaba enfermo de Parkinson, enfermedad que siempre dijo que le había empezado con el golpe, ya que el '76 se le manifestó por primera vez. Durante los años siguientes se dedicó únicamente a su consulta, hasta que no pudo más. Falleció el año 96, veinte años después que le pronosticaron su enfermedad.

De sus obras anteriores, lo último que se alcanzó a estrenar fue Ya no basta con rezar.

La prohibición de exhibir sus películas y, sobre todo, la prohibición de volver a filmar significó mucho para él. Pasó años tratando de sobreponerse a esto. Lo principal para él era la filmación. Había tenido en mente dejar la medicina y dedicarse exclusivamente al cine. El año '77 viajamos invitados al Festival de Cine Latinoamericano, donde le hicieron un homenaje conmemorativo de los 20 años de Valparaíso, mi amor, pero ya estaba con bastantes problemas de salud.

Para el golpe tuvieron detenido a un amigo en el buque mercante Lebu, que la SudAmericana de Vapores le facilitó a la Armada como centro de detención. Eso fue tremendo. Los tenían en las bodegas y de arriba les tiraban pan, así cada uno agarraba lo

que podía. Ahí se podía ver la diferencia entre los marinos, algunos sufrían teniendo que tirarles la comida como animales y otros disfrutaban. A José Troncoso, productor que ayudó mucho a Aldo en las dos películas, lo detuvieron en una casa de Agua Santa, donde se juntaban y hacían meditación trascendental. A él lo tomaron preso junto con sus seguidores que estaban en esa casa, acusándolos de que eran terroristas. Pero José no tenía ningún miedo, caminaba entre los presos y torturados, predicándoles sobre Santa Teresa y que todo iba a terminar pronto. Así que lo soltaron.

Entre todos los allanamientos, se vio un interés especial por rastrear material cinematográfico. Por suerte no allanaron nuestra casa, porque aquí teníamos mucho material, especialmente de La guerra de los viejos pascuales, que trataba de payasos, actores circenses que andan en zancos, por un lado, y por otro, de los que se disfrazan de Viejo de Pascua para la Navidad. Además, en la historia se involucra un ejército represivo, por lo que Aldo se había conseguido como 200 pares de botas del Regimiento Coraceros, escudos y otros materiales de ese tipo. Todo eso estaba aquí en el galpón, y si nos allanaban se iban a encontrar con todo eso. Pero no pasó nada. En cambio, él le había prestado algunas de esas cosas a un amigo, Pablo de La Barra – quien inició el teatro experimental en Santiago- que estaba filmando algunas escenas el mismo 11 y lo tomaron detenido y tuvo que explicar largamente lo que estaba haciendo con ese material. Pablo tuvo que irse a Venezuela. Persiguieron mucho a los cineastas y los exiliaron. Por ejemplo a Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, etc.

Los cines siguieron funcionando normalmente, claro que se podían exhibir algunas películas. Por lo menos, no requisaron películas que Aldo tenía en su poder.

En general, no sabíamos con certeza qué pasaba. Sólo que no podíamos salir de las casas después de las 18:00 hrs. las primeras semanas, después hasta las 00:00.

Otro problema fue que a mi hijo mayor, que estudiaba en la Católica de Valparaíso y que nunca se metió en política, lo pusieron en una lista de sospechosos terroristas. Posteriormente supimos que un compañero y amigo de mi hijo le había dicho a los marinos que tuvieran cuidado con él porque era hijo de Aldo Francia. Entonces le hicieron firmar un documento donde negaba las acusaciones, que era leal al gobierno, etc.

Aldo estuvo algún tiempo pensando en la posibilidad de irse a Alemania de Chile con toda la familia para poder filmar, pero eso nunca se decidió. Primero, porque estaba motivado con la ayuda que le podía prestar a la gente en Chile y, segundo, porque su ánimo empezó a decaer con su enfermedad. Esa ayuda a la gente, como médico y contacto para que fueran acogidos por diferentes embajadas, fue absolutamente clandestino. A mí me lo contó luego de varios años.

Nunca más lo dejaron entrar al hospital de la Armada. Incluso cuando me tuve que operar ahí, no lo dejaron entrar a verme. Pero él había atendido a los hijos de altos funcionarios, y yo creo que varios de ellos lo apoyaron cuando lo estaban persiguiendo. Incluso una vez vino un hombre, cuyo nombre no puedo decir ahora, porque sigue en la vida pública, para darle su apoyo.

Semanas antes del golpe le habían pedido que por favor fuera el Intendente de Valparaíso, y él no quiso. Dijo 'no tengo nada que ver con eso, ni con política, ni con ese cargo. No me lo puedo'. Menos mal, porque si no, ahí sí que hubiera ido a parar quizás a dónde.

Juan José Ulriksen Y Carmen Brito

En 1973, la Universidad Católica tenía una Escuela de Artes y Comunicaciones (EAC), dentro de la cual funcionaba el Instituto Fílmico. La montajista y restauradora Carmen Brito estudiaba en la primera trabajaba mientras trabajaba en el Instituto. Juan José Ulriksen, también estudiaba en la EAC, y trabajaba en la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad. Ambos son hoy parte del directorio de la Cinemateca Chilena.

JU. Me acuerdo que el 1º de septiembre yo estaba en el hospital de la Católica, donde yo trabajaba en la Escuela de Comunicaciones, y de haber subido a la administración que quedaba en el 5º. Que yo lo recorriera era algo habitual, la gente andaba por todas partes sin ninguna restricción. Pero ese día había un milico armado hasta los dientes bloqueando la pasada al 5º piso, lo que yo alegaba era por qué no había sido factible tener a mi señora en pensionado. Ella había tenido recién a mi hija Alejandra. Yo le informé a los médicos, con los que yo había hecho algún trabajo en la Universidad de video y otras cosas, y les pregunté por qué estaba limitado el acceso. Ahí se me informó que ese hospital estaba ocupado como hospital de guerra y decidí no subir nunca más.

El 11 recuerdo que iba por la calle solo. Mi señora estaba en la casa de su mamá con la guagua. Me fui caminando porque se había cortado el agua, la luz y estaban pasando aviones. Llegué caminando hasta la calle Borja y vi un grupo de milicos que estaban en posición de tiro, incluso con cañones en la Alameda y estaban aguardando algo con pañuelos blancos. En eso llega una camioneta y se bajan uno tipos con pañuelos color salmón, echan arriba a los con pañuelos blancos y quedan ellos apostados ahí. Yo, mientras tanto, seguía caminando. Me faltaban unas dos cuadras para llegar y llegó otra

camioneta con milicos de pañuelo blanco y echaron arriba los de pañuelo salmón, quedando en la guardia los de pañuelos blanco. Fueron tres cambios de guardia, en cada uno de estos, los efectivos de pañuelo color salmón se llevaban a los de pañuelos blancos desarmados y con las manos en la nuca, lo mismo cuando llegaron nuevamente los de pañuelo blanco a llevarse a los de pañuelo salmón. O sea, entre ellos deben haber pasado muchas cosas, cosas que nunca se informaron. Incluso es posible que ciertas bajas de militares que se las adjudicaron a los extremistas o qué sé yo a quien, hayan sido problemas entre ellos mismos. Porque la verdad es que los hubo. La tropa estaba dividida entre los constitucionalistas y los golpistas.

Luego me acuerdo de haber dado la vuelta a la Estación Central, ya que en vista de esto quería ver si podía tomar el tren. Pero La Estación Central estaba cerrada. Sólo quedaban esos funcionarios que se encargan de las maletas y un montón de gallos de la Fuerza Aérea armados, mientras en las líneas había dos convoyes con gente adentro y los uniformados estaban con sus fusiles apuntando a los vagones.

Esto pasaba a las 14:00. Yo había escuchado los bombardeo pero creía que era otro tancazo o algo por el estilo.

Entonces yo le pregunto a uno de los chicos de la aviación 'bueno ¿hay tren o no hay tren?', a lo que un tipo de esos que acarrear las maletas me dice 'sabe, jefe, no hay tren. El que salió hacia Valdivia lo pararon y viene retrocediendo, y se va a tener que quedar aquí hasta que termine el toque de queda'. Yo sabía que el toque de queda empezaba a las 15:00, plazo que tenía toda la gente para llegar a su casa. Eso era lo que había oído en la radio de un vecino que estaba escuchando el discurso de Allende hasta que se cortó la transmisión. Y viendo que no tenía opción, partí caminando por la Alameda, hasta Santa Rosa, para ver si por ahí agarraba bus hacia La Pintana.

Mientras caminaba vi una columna de humo que salía, según mis cálculos, de la Plaza Bulnes. Pero no me imaginé que hubieran sido capaces de bombardear La Moneda,

eso no estaba en la mente de nadie. Por ahí donde estaba la Clínica Boston, Alameda casi con Dieciocho, siento el estruendo de un pedazo de cornisa que cayó al lado mío. Cuando llegué a la esquina misma veo que donde estaba la estatua de las Dos Comadres, que habían corrido para la esquina por el hoyo del metro, había un tronco grueso de un árbol al que dos señoras estaban abrazadas como lapa. Lo único que recuerdo es la imagen de que, mientras una lanzaba un chillido horrible, la otra se empezaba a resbalar dejando manchado con rojo completamente el tronco.

CB. ¡No sé como te pudo pasar, que no te dieras cuenta! Yo sentía balaceras horribles desde el paradero 7 de Vicuña Mackenna. Si desde la esquina no se podía pasar. Para llegar al trabajo tenía que pasar por el cordón de Vicuña y no lo pude hacer.

JU. Es que yo no les tengo miedo. Yo no fui criado en el terror a las fuerzas armadas. Lo que te estoy contando es lo que me tocó vivir. Incluso, me acuerdo que cuando cabro chico me pasar entre los tanques y los balazos durante una revuelta en el gobierno de Carlos Ibáñez.

Bueno, me di la vuelta por Dieciocho para dentro, porque pensé que la escoba iría en aumento hacia el centro. Ahí me pararon y me pidieron los documentos. Era un tipo enorme que me gritó que me parara con las manos arriba. En ese entonces el carné de identidad tenía la dirección y como andábamos arrendando por aquí y por allá, había puesto la dirección de mi suegra en La Pintana. Un teniente que estaba más allá, frente al diario Puro Chile que estaba completamente allanado, me gritó que me acercara corriendo. Yo me achoré y fui caminando porque no quería correr. Cuando vio la dirección en mi carné, me dijo que estaba sonado porque el toque de queda que era para las 15:00 y, aunque se había ampliado hasta las 18:00, sólo tenía tres horas para llegar a mi casa. Yo le dije que no tenía como irme y que necesitaba llegar a Santa Rosa sin que me siguieran parando, me dijo el

camino que tenía que hacer y que en la esquina de la calle Echaurren preguntara por el Coronel Fuenzalida y que hablara con él.

Este coronel era un guatón inmenso que andaba con la chaqueta abierta, con una polera blanca por donde se le asomaba toda la panza, una pistola en cada mano y un gorro (no un casco) de campaña. Le pregunté si era el coronel Fuenzalida y que me había mandado el teniente que estaba en la esquina del diario Puro Chile. 'El ex diario Puro Chile' me corrigió. Le expliqué la situación, revisó mi carné y me hizo caminar por un montón de calles chicas hasta Santa Rosa. Fue algo tan angustiante caminar por esa cañada tan angosta, mientras se escuchaban por las ventanas las nóminas de la gente que llamaban a presentarse como senadores, gente de gobierno, etc.

Cuando por fin llegué a la calle Santa Rosa había un montón de gente, principalmente trabajadores, que caminaban por el lado derecho de la calle. Yo preferí ir caminando con ellos desde la otra vereda. En eso, pasa un Oldsmobile azul con blanco -nunca me voy a olvidar- y sus ocupantes llevaban sacos de harina. Les tiraban harina a los obreros y les gritaban 'ahí tenís, anda a hacer pan con eso ahora, poh'. La gente no podía reaccionar porque los patrullajes eran continuos. En la caminata pasamos por uno de los cordones más fregados pero estaba totalmente controlado a esa hora de la tarde. Finalmente llegué caminando hasta la parcela, como a las 18:30, a pie pelado porque estaba completamente ampollado.

CB. Ese día yo no salí. Me llamó por teléfono una amiga para avisarme que no saliera de mi casa, porque sabía que tenía que atravesar el cordón de Vicuña Mackenna para llegar al centro. Me dijo que no podía informarme más, pero que no saliera de la casa y yo le hice caso. Prendo la radio y escucho a Allende. Me paré frente a mi casa, había un cerro formado por las excavaciones que hacían para la construcción del Estadio del Colo Colo, y parada arriba se podía mirar hasta el centro. Desde ahí todos los que nos pusimos en esos cerros de tierra podíamos escuchar los tiroteos y ver cómo los aviones soltaban las

bombas sobre el centro. Era muy temprano y estaba claro. Los aviones pasaban rasantes por sobre nosotros y se elevaban para volver a La Moneda y soltar las bombas. Cuando escuchábamos a Allende por la radio, me puse a llorar. Había sido la primera vez que votaba y lo había hecho por Allende. Toda la situación se me juntó con lo que me había dicho mi amiga por teléfono y me empecé a angustiar.

Mi mamá, que trabajaba en Monarch, en plena zona del cordón de industrias de Vicuña Mackenna, había salido ya. Trataba de encontrar la forma de sacarla de ahí, mientras las noticias de la radio acrecentaban la alarma general. Tomé mi Citroneta y salí, pero a la altura de Carozzi, en San Joaquín, tuve que parar el motor y tirarme de guata al suelo porque las balas pasaban por sobre mi cabeza. Había gente que nos gritaba, a los que íbamos en auto, que nos bajáramos porque podíamos explotar.

A esa altura los obreros se habían tomado las industrias y se enfrentaban con los milicos que les disparaban desde fuera. Me imaginaba que a mi mamá ya la habían matado y el terror que sentía era tremendo. Eran las 9:30 o 10:00 de la mañana, la hora más conflictiva de ese día.

Bueno, me fui corriendo hasta llegar a Monarch y entro histérica, como una loca, gritando. En esa industria trabajaban unas 300 personas, ninguna de las cuales se había enterado de los tiroteos gracias al ruido de las máquinas. Cuando mi mamá me vio, se puso roja de vergüenza mientras me pedía que me calmara porque la estaba dejando mal. Como no podía hacer que reaccionara frente a lo que estaba pasando afuera, le digo al jefe de los operarios que salga conmigo para que vea lo que ocurría. Salimos justo cuando pasa otro avión bombardeando La Moneda. En ese momento le explico que estaban bombardeando La Moneda, que habían matado a Allende y que había toque de queda. Ahí él tomó el mando de la electricidad y la cortó, junto con eso les dice a todos que se vayan a refugiar a sus casas porque la situación era grave.

Cuando iba camino a casa, con mi madre, justo se produce una tregua en los

dísparos. Pero cuando llegamos no pudimos entrar por las barreras de milicos que habían puesto en las calles. Me tuve que tirar por entre los árboles, donde está ahora el Campus San Joaquín de la Católica. Finalmente logramos llegar a la casa, mientras en los terrenos del actual estadio del Colo Colo estaban los milicos atrincherados matando gente.

JU: A los 15 días del golpe, volvimos a nuestra casa desde la parcela de mi suegra. Cuando íbamos llegando un milico armado me gritó que me cortara la barba, porque ellos preguntaban después. Y eso que nosotros íbamos con la guagua en brazos.

Fue muy cruel. Por lo menos dos veces, cuando temprano iba a comprar pan, me encontré con cadáveres piluchos tirados en la calle. Algunos ya rodeados de perros.

CB: Yo salía por Vicuña Mackenna y podía ver montones de cadáveres en la calle. Era una imagen parecida a los exterminios nazis. Uno de éstos estaba en medio de la calle. Al parecer yo fui la primera en salir después que dieron el permiso y quería saber que había pasado en la Católica. Iba con mi mamá cuando veo el bulto en medio de la calle y me quedé paralizada. En eso se me acerca un milico raso con una carabina y me dice que pase. Yo le respondí que no podía y me amenazó que si no pasaba por encima me mataba. Le dije que me matara pero que yo no iba a pasar por arriba, todo esto mientras mi mamá lloraba y le pedía al milico que me perdonara, que yo estaba enferma y que no iba a poder pasar por ahí. Un poco más allá había otro milico con más grado que grito '¡qué está pasando!', a lo que el raso responde 'que esta galla no quiere pasar porque hay uno tira'o'. Menos mal que su superior le dijo '¡entonces sácalo!'. Vino otro raso a ayudarlo y lo agarraron, uno de una pie y el otro de un brazo, dejando toda la calle ensangrentada. Durante todo el camino me fui llorando y tiritando, cuando llegué a la Católica me encontré con Ricardo De La Fuente que me abrazó y tratando de calmarme se ofreció para sacarle la sangre a las ruedas. Yo tenía 23 años y no lo podía creer.

JU: Si era algo increíble, se contaban muchas historias pero uno no hacía caso. En ese momento había muchos extranjeros al país. No era que estuvieran preparando la guerrilla o algo así. Lo que pasa es que sus países estaban siendo controlados por los militares y viajaron a Chile como autoexiliados. Estos extranjeros hablaban de los provocadores o de las brigadas de la muerte, cosa que yo recién vine a constatar cuando vi el auto que le tiraba harina a los obreros.

CB: Era una guerra con un solo bando. No entendíamos, sabíamos que iba a pasar algo grande, pero jamás imaginamos lo que pasó. No entraba dentro de nuestros conceptos. En ese momento pensábamos incluso que algo había pasado con los militares argentinos, que estábamos en guerra con ellos o algo así. Porque no podíamos explicarnos tal despliegue dirigido contra los propios chilenos.

JU: Lo que pasa es que uno podía comprender que al interior de las fuerzas armadas hubiera divisiones. Estaban los constitucionalistas y los que apoyaban el golpe. Pero siempre se tomó como un problema de ellos, o tal vez del segmento paramilitar como Patria y Libertad o el MIR. Pero nunca imaginamos que eso se traspasaría a la población civil. Fue algo tremendo.

JU: Cuando partió la EAC, a principios del año '70, se hizo un examen de admisión. La gente que entró venía de diferentes carreras. Los de teatro entraron desde su escuela y también lo hizo gente del Instituto Fílmico que era una empresa (productora) de la Universidad. No era un laboratorio fílmico, había cierta actividad docente, pero principalmente era una empresa de servicios.

CB: El proceso de selección era importante, claro, porque la calidad de alumnos que íbamos a tener dependía de lo que estuviéramos haciendo nosotros como ejemplo. Nadie entraba a 'la carrera'.

JU: Eran los dos primeros años comunes y recién el tercer año tú tomabas la especialidad: cine, televisión o teatro. Al cuarto año, en teatro, ya se diferenciaban los que querían ser actores o directores.

CB: Estaban todos muy metidos en política. La época era muy entretenida. Uno podía participar en todo. Las peleas por la revista que editábamos nos hacían sentir muy importantes, porque por primera vez uno podía gritar por lo que creía justo. Ir a la casa central era entretenido, te tomaban en cuenta para todo. Fueron los mejores años de mi vida. Estabas realmente participando en algo importante... Además, yo voté por Allende. ¡Fue mi primer voto!

JU: Por eso cuando uno compara toda esa dinámica con lo que vino luego del golpe, es como un guaracazo. Fue un golpe brutal.

Bueno, siguiendo con la selección de gente, había un cupo especial, entre 12 y 20, para gente que venía de otras carreras y se presentaron 2 mil personas, había un interés impresionante.

Después de levantada la prohibición de salir de casa, me fui a la escuela. Nos fuimos encontrando varios. Todos con un poquito de recelo. Si bien, con algunos había mucha confianza y teníamos buenas relaciones de amistad, igual había esta cosa dudosa. Porque bastaba una libreta que te pillaran y quedabas inculpado al tiro. Si tu teléfono estaba

anotado en la agenda de una persona detenida, porque alguna vez le prestaste algo, pasabas inmediatamente a la lista de sospechosos. Igual fuimos a la escuela y nos saludamos con la gente que íbamos encontrando, muy poco importaban las sensaciones, más importaba saber quién estaba y quién no. Siempre quedó la duda de qué paso con algunos compañeros, pero como era un día viernes era explicable que alguien no llegara. Como yo trabajaba también en la universidad fui a ver que pasaba con eso. Después, cuando hubo más posibilidades de desplazarnos, nos fuimos enterando de algunas cosas, por ejemplo de Sergio Navarro, quien encabeza la Corporación Chilena de Video. Sergio era compañero nuestro y se nos perdió, no supimos más de él. En vísperas de Navidad apareció cuando soltaron a un grupo de gente del fuerte Chacabuco. Era del Mapu y el 11 había recibido una orden de que se fuera a alguno de los cordones, donde lo detuvieron. Luego nos contaría que en Chacabuco había tenido la suerte de estar bajo las órdenes de un militar de buen trato hacia los detenidos.

Posterior al golpe nos tuvieron casi dos meses tomando un curso, que era bastante poco interesante, pero por ser de la había una cierta protección. Además, en octubre del '73 fue el incendio de la escuela. Fue una cuestión muy sórdida porque no se ha sabido claramente la causa exacta, pero sí sabemos que el fuego no partió en la escuela. Empezó arriba, en el tercer piso, en lo que era la biblioteca y una bodega de libros que tenía Centro de Estudios de la Realidad Nacional, básicamente compuesta por sociólogos. Al parecer provocado, hay presunciones que fue un tipo que estaba a cargo de eso y del que no se sabe si era pro mirista o del otro lado. Eso sirvió de pretexto para cerrar el año académico para todos nosotros, porque como éramos una escuela conflictiva, de gente 'muy extraña', donde hasta los más momios se transformaban en otra cosa. Finalmente el incendio fue el pretexto para cerrar el año académico en la escuela de comunicaciones.

Al año siguiente nos hicieron instalarnos en lo que era un set de televisión que le habían hecho a la escuela. Quedaba en el primer piso de la Casa Central. Ahí era muy

divertido ver a las secretarías y demás administrativos haciendo nada, sólo ordenando papeles de la escoba que había quedado con en el incendio.

En el edificio que se quemó, la escuela ocupaba principalmente el segundo piso. Ahí estaba el filmico, departamento de cine de la escuela, que era un aporte del Instituto Fílmico; el departamento de teatro, aporte de la escuela de teatro. Toda el agua caía del tercer piso hacia nuestra escuela y el caos era grande, era como si nos estuviéramos quemando nosotros. Yo creo que el incendio comenzó en la madrugada, pero cuando lo vimos ya había luz de día. No tengo claro en mi cabeza si eran las 10 de la mañana o las 3 de la tarde, pero me acuerdo del cuadro: las escaleras, el humo, los bomberos y todo eso. Desconozco si había gente en la escuela a la hora del incendio.

La escuela se cerraba igual que las bodegas. No tengo conocimiento si faltaba material durante el incendio. Ésa fue una acción posterior de los pro militaristas. A nosotros, los alumnos de la escuela, que habíamos hecho trabajos fílmicos nunca se nos permitió recuperar para nosotros esos trabajos. Aún cuando se había cerrado la escuela, te estoy hablando del año '79. En una de las primeras versiones del Festival de Cortometrajes de la ARCIS, sin consentimiento de ninguno de nosotros, todos esos trabajos fueron incluidos.

Durante los años siguientes fue un período terrible, en que uno no podía confiar en nadie ni en nada; o sea, tu gran compañía de siempre podía ser el gallo que te estaba acusando.

Yo no me fui porque no tenía por qué dejarle este país en bandeja a nadie. Lo intuí. Además, conozco tanto cabro joven que no tienen país. El drama más patético lo recoge Claudio Sapiaín en dos documentales que ha hecho sobre el caso de su hijo. Porque Claudio Sapiaín se va a Suecia y está todo el tiempo hablando de Chile, cuando el cabro, que crece escuchando todo eso, llega a Chile se da cuenta que no es lo mismo que escuchó de su padre. Es el lugar donde su padre quiere estar, pero no es el suyo. Hay una frase

patética cuando el cabro dice: 'papá, ¿no será mejor poner una plataforma entre medio y yo me quedó ahí?'

Allá afuera se hablaba de que los que estaban en Chile estaban amarrados con Pinochet, y la cosa no fue tan así. Gracias a los que nos quedamos acá es que ellos pudieron volver. ¡Cuántos callos tengo por apalear los balones de gas para meter ruido en las protestas!

CB: La escuela fue desapareciendo de a poco. Yo salí el '79. Ahí se acabó y cambió de nombre. Nosotros nos fuimos quedando desfasados en tecnología. Si la Universidad hubiera dado un mínimo de apoyo, porque nosotros nos podíamos financiar, podríamos haber agrandado los laboratorios para la llegada del color.

JU: Sí, nosotros dimos la alerta de una máquinas que habían llegado para la Universidad Técnica del Estado, porque esos equipos estaban ahí y se podrían haber comprado a precio de huevo, pero se pudrieron ahí. Había muchos intereses creados. Todos fueron cayendo en la tentación de decirnos a los alumnos que ya se había acabado el período en que hacíamos lo que nosotros queríamos.

Sergio Salinas

El interés por el cine no sólo se había manifestado en la producción y proyección de películas. También se empezaron a generar importantes instancias de reflexión y debate. Una de ellas fue la revista Primer Plano, editada en Valparaíso. Sergio Salinas, quien sigue ligado a la actividad a través de la Cinemateca Chilena y el Cine-Arte Normandie, formaba parte del equipo de la revista.

Durante el golpe yo estaba trabajando en la Universidad Católica de Valparaíso, en la Vicerrectoría de Comunicaciones. Eran entidades encargadas de la difusión cultural y artística. En Valparaíso, una de sus principales actividades era la edición de la Revista Primer Plano que se hacía en conjunto con la EUV (Ediciones Universitarias de Valparaíso).

Ésa era nuestra principal actividad en ese momento, claro que estábamos rodeados de un activismo cinematográfico. En el Cine Arte de Viña hacíamos ciclos de cine, foros, debates con el público, semanas, etc.

El día del golpe salí hasta donde fue posible sin mayores peligros. Pero, cuando ya se había bombardeado La Moneda y todo eso, ya hubo toque de queda y nos tuvimos que quedar unos dos días dentro de las casas. La reanudación del trabajo demoró mucho, porque la Universidad cerró por más de un mes.

En la vicerrectoría, quizás por ser la Católica, no había una alteración mayor. No había gente desaparecida, ni arrestada. Fue un momento de mucha discusión y especulación sobre el futuro de la universidad. Eso duró hasta que se empiezan a nombra a los rectores designados, en este caso fue un militar. De a poco, entonces, comienza a reestructurarse la planta funcionaria. Llegó mucha gente nueva, la mayoría de derecha

matizada por algún demócratacristiano.

El proceso de reactivación del trabajo fue un proceso muy lento que se extendió, sobre todo, durante el año '74. Porque se iban cancelando líneas de trabajo y abriendo otras. Algo de eso tocó al canal (UCV) que tenía un programa de cine.

Con respecto a la Primer Plano, tengo que decir que era una revista de corte académico, donde los reportajes y comentarios se hacían hasta en seis meses. No tenía tiempo de reaccionar rápido frente a los sucesos de corte político y, en ese sentido, era absolutamente universitaria. No existía una gran planta que intervenir.

La integraban dos grupos; uno de la Católica de Valparaíso y otro de Santiago, quienes teníamos un cineclub. Martínez, Román y yo éramos de Santiago, más otra gente con participación menor. La gente de la UCV eran Soto, Balic y Agustín Squella, que era en ese momento subdirector del canal. La revista resulta por la fusión de dos grupos que tienen un anhelo común de trabajar por el cine y por la cultura cinematográfica.

En ese momento no existía un circuito de cines- arte, al estilo del Normandie o El Biógrafo. El Cine Arte de Viña ya existía; había sido creado por Aldo Francia y el grupo que él lideraba. Hasta ese momento, era la única sala de cine arte estable en Chile. Los que había en Santiago y en otras provincias, tenían otro carácter. Yo, por ejemplo, me formé en los años '60s gracias a los cineclubs de la Universidad de Chile, que dejó de funcionar desde el '75 en adelante. Esta actividad se desarrolló durante los '60. En el '70 nos conocimos con el grupo de Valparaíso.

No hubo intervención del Cine Arte de Viña. Lo que sí hubo fue una persecución a Aldo Francia. No se justificaba una intervención de las salas de cine por el problema de propiedad y porque no tenía un stock de películas que pudieran considerarse 'peligroso'.

Eso estaba más bien en ChileFilms, como la producción cinematográfica de los países socialistas.

Un hito importante y que es anterior a este momento político, es que hubo una crisis de distribución del cine. Las distribuidoras norteamericanas suspendieron el flujo con Chile; que no sólo distribuían material de ellos, sino que se hacían cargo también de la difusión de un montón de películas europeas. Para compensar la carencia de material, se intentó crear a través de ChileFilms una distribución alternativa. Así se compraban películas, la mayoría de países socialistas o a través de una rotación entre los países latinoamericanos de las películas europeas que no usaban distribuidoras norteamericanas. Ahí fue cuando se empezó a formar casi una cinemateca, aunque no se le diga de esa forma, un stock de películas soviéticas y de otros países socialistas. Eso estaba en ChileFilms y eso sí que fue intervenido e incautado.

Pasó algo dramático en Chile, se acaban una serie de actividades culturales y otras se intervienen brutalmente. Hay artistas arrestados, muertos, etc. En el caso de la Primer Plano, no pasa nada así de radical. Porque la decisión de no sacar más la revista, de alguna forma, fue nuestra. En esas condiciones no se podía seguir y no lo hicimos. Las personas que tenían más trayectoria dentro de la Universidad perdieron el entusiasmo. No le encontraban sentido seguir haciéndola, sobre todo por un problema de financiamiento. Así, se van cancelando líneas de trabajo que ya no hicieron posible sostener la revista.

La Primer Plano había sido el resultado de un interés particular de un grupo de personas apoyadas por esta vicerrectoría, que tampoco estaba para eso. Nosotros la insertamos dentro de su labor y nunca tuvo la categoría de una publicación oficial.

Lo que pasó con revista fue una disgregación paulatina. No fue con capítulos dramáticos, sino que fue una cosa gradual. Balic y Soto siguieron trabajando en la

Vicerrectoría de Comunicaciones de la Católica y en el canal, a donde yo me fui incorporando más tarde, hasta el '75 cuando salí de ahí.

Se retiró de circulación porque había un artículo de cine y revolución escrito por Aldo Francia. Yo entiendo que la medida se adoptó por el conjunto de material que había allí, como el artículo de un cubano y las críticas de películas del cine cubano y soviético. El retiro de la revista fue entre septiembre y octubre, y cayó dentro del requisamiento de una cantidad enorme de libros. Cualquier cosa que oliera a revolución, socialismo o algo por el estilo, era requisado de manera inmediata.

Después todos fuimos saliendo de a poco de la Universidad, porque se fueron cerrando esos puestos o por razones económicas. Racionalización se le llamó. Para volver a trabajar tuve ciertos problemas, Román también. Lo más objetivo es hablar de la enorme dificultad de reinserción laboral, pero no podría hablar de persecución política.

Lo que pasó con el Coco Paredes, de ChileFilms, cuya labor había sido de investigaciones y era un político muy cercano a Allende, fue producto del odio que le tenían los de la derecha. Creo que le inventaron algo con armas.

Posterior al golpe se suprime toda la distribución de cine que provenga de sectores socialistas (soviética, húngara, polaca, etc.) y eso fue totalmente efectivo. Ése es un sesgo inmundo de la dictadura y que revela su ignorancia. Y eso se viene a desbloquear a fines de la dictadura. Fue un apagón cultural de tipo político, ahora el problema es económico.

Yo estoy de acuerdo con que hubo una radicalización de la cultura. Se hizo mucho cortometraje panfletario y mucha declaración que podría justificar la reacción posterior. Se dio un clima exacerbadamente ideológico en torno a muchas manifestaciones culturales. Muchas veces se hablaba más de lo que se hacía y el discurso de sobrepuso a las obras. Era un cine extremadamente ideologizado, e ideologizado en forma simplista. Ahí hay una

cosa que yo no quisiera olvidar: que hay una responsabilidad y que lo mismo que se predicó se volvió en contra. Y con la agravante que en ambos no hubo ningún avance.

Nelson Villagra

Cercano desde pequeño a las artes escénicas, Nelson Villagra había emigrado a la capital desde su Chillán natal para estudiar teatro. A pesar de haber protagonizado obras fundamentales del Nuevo Cine, como *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1969) y *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), cuando llegó el golpe de Estado ya había tomado la decisión de dejar el cine y dedicarse por completo a la labor política y social.

En el exilio volvió a actuar, sin abandonar jamás sus preocupaciones. Entre las muchas películas que protagonizó en el exterior, quizás la de mayor trascendencia sea *La última cena*, del cubano Tomás Gutiérrez-Alea.

De vuelta en Chile, ha regresado tanto al cine como al teatro.

A fines del año 1972 yo había terminado La tierra prometida. La película había comenzado a rodarse en octubre de ese año, al mismo tiempo que empezaba el famoso paro de octubre, que marcó un hito muy grave, un punto de la crisis que da inicio a la intervención opositora. A partir de eso yo empecé a dedicarme fundamentalmente a cuestiones políticas, a tratar de organizar sobre todo a la gente joven. La idea era reagrupar, unificar.

A partir de ese año me dediqué al trabajo político, hasta que en marzo del '73 me llamaron del Servicio Nacional de Salud. Ellos tenían un programa cultural excelente. En ese tiempo nosotros estábamos reclamando que el gobierno, a pesar de toda su proyección popular, no tenía una política cultural clara. Sin embargo, me llama la gente del Servicio Nacional de Salud, que eran puras mujeres, para que me incorporara a su programa cultural. Había que utilizar las herramientas artísticas de las diferentes ramas para incentivar el cuidado de la salud. A mí me pareció sumamente interesante esto, de tal modo

que me quedé con ellas. Me tocó formar un grupo de monitores teatrales, con la idea de que se fueran dispersando por el país para formar otros monitores.

En ese tiempo había cosas muy dramáticas en las familias chilenas y la gente del Servicio hizo un enorme trabajo. Ésas eran las cosas que a uno le creaban una gran mística. Uno veía que todo el mundo estaba dando lo mejor de sí para aquella gente que más lo necesitaba. Yo también trabajaba en la Radio Nacional, cerca de Mosquito, que en ese tiempo era una radio muy popular.

Por cosas que pasaban en esos tiempos, el MIR se tomó la radio. El día 11 me llamaron como a las seis de la mañana para decirme que tenía que ir a ver qué había pasado en la planta de la radio porque había dejado de funcionar. Yo fui. Había pasado por ahí una patrulla militar, le pegaron un par de patadas a unos cabros que teníamos cuidando la planta y habían roto los tubos. Me fui a seguir las etapas que estaban previstas por el MIR para casos como éste. Había que empezar a sacar documentos y cuestiones de la radio. Después, cada uno para su casa de seguridad.

Se determinó que yo saliera al exterior. Ahí estuve con los compañeros. Era muy difícil porque yo era uno de aquéllos a los que les podían hacer algo parecido a Víctor Jara. Era necesario que no saliera mucho a la calle, pero tenía que salir. Al final se determinó que no saliera más, pues se notaba que mi cara era conocida. Hacer un trabajo de enmascaramiento profundo era muy caro y no valía la pena, porque yo no era un dirigente tan importante como para que valiera invertir en mí una operación, poco menos. Al final, se determinó que no sólo era mejor que no saliera más, sino que era mejor que yo saliera al extranjero.

Por esos días no pude ver a mi familia. Lo que pasa es que por esas cosas de la vida a mí me avisaron que algo terrible iba a pasar. Y me lo dijeron unos diez días antes, alguien que venía de una reunión en que habían previsto lo que iba a pasar. En el momento del

golpe yo ya no estaba viviendo en mi casa, de tal modo de que el día 11 me fui a otro casa de seguridad. En una de esas salidas que hice a la calle me enteré de la trágica muerte, del asesinato de Víctor. Me lo dijo un compañero de teatro. Me contó que Joan había tenido que ir a reconocerlo a la morgue y efectivamente era él. Eso fue lo que hizo definir a la dirección del MIR que 'en cuanto a Nelson, déjenlo guardado, que no salga más'. Al poco tiempo determinaron que yo saliera del país. Fui el único mirista chileno autorizado por la dirección del partido para salir fuera. No para salir, porque en realidad me enviaron. Le habían dado autorización a los extranjeros, pero los chilenos no podíamos salir. Las cosas eran muy duras en ese tiempo. Ahí anduve dando vueltas por el mundo.

En La Habana, después de un año, pude reunirme con mi familia. No supe nada de ellos hasta que llegué a Cuba. No había contacto y después no convenía tomar contacto con la gente de aquí y con el resto de los familiares. Las cosas se habían puesto muy peligrosos. No era conveniente ni llamar por teléfono, ni escribir cartas, ni nada. Era mejor que la gente no tuviera ningún miedo de que fuera a llegar una patrulla un día y encontrara una carta mía en la casa de mis padres o de mi hermana. A mucha gente le pasó que por tener una tarjeta desde París que decía 'querido tío' hoy están desaparecidos.

REFLEXIONES FRENTE A UNA HISTORIA AUSENTE

Carentes de una literatura que nos permita concluir teóricamente los alcances del hecho histórico y cultural que conforma nuestro motivo de investigación, sobre todo porque la influencia del cine como medio no ha logrado un consenso entre los investigadores del tema y está lejos de haber sido motivo de una investigación minuciosa que pueda comprobar la efectividad de sus conclusiones, no podemos hacer otra cosa que reflexionar sobre las base de nuestras propias herramientas y el testimonio recogido de los diferentes actores que accedieron a contarnos lo que significó este capítulo en sus vidas. No tenemos otra pretensión.

Así, como primera revisión, llegamos a identificar que la dureza del golpe atestado al cine chileno sólo puede entenderse desde la perspectiva del enorme poder político atribuido desde todos los lados a esta forma de arte. Más allá de las indudables ventajas que la técnica cinematográfica tiene como herramienta de comunicación y de educación, en los momentos más apasionados ideológicamente, su poder ha sido, bajo nuestra visión, sobredimensionado.

Si mucha de la gente ligada al Nuevo Cine ingenuamente creyó que se podría concientizar y virtualmente evangelizar a través de las películas, esa misma ingenuidad se tradujo en una brutal represión cuando los militares sintieron que ese poder -también sobredimensionado- podría obstaculizar el de sus fusiles.

Si bien la represión alcanzó a prácticamente todas las artes, esta especial saña y esta sobrevaloración tienen bastantes motivos. Uno de ellos es la inmediatez y la masividad con que el cine comunica sus mensajes, al llegar a una audiencia colectiva en forma simultánea y rápida. A esto se suma un factor que ha marcado el último siglo: el inigualable impacto del realismo fotográfico. Por un lado el realismo aporta una fuerte identificación con la imagen. Por otro, el lenguaje visual permite eludir una importantísima barrera para la

transmisión de ideas, especialmente en esos tiempos, como es el analfabetismo.

Y si se considera el tipo de contenido que se estaba transmitiendo a través de este privilegiado medio, el recelo es aún más comprensible. Cuando un régimen de las características del impuesto por Augusto Pinochet debe serle fiel a la clase que lo apoya, es entendible que el mensaje contenido en las películas desarrolladas por los cineastas del Nuevo Cine resulten molestas. El testimonio de abandono y de marginalidad hería los ojos de los más aventajados y no había nada más cómodo que su destrucción.

Por otro lado, la prohibición acaba más decididamente con el cine que quizás con cualquier otra manifestación artística. Su naturaleza le impide desarrollarse en un ámbito ajeno al social. El cine es cine en cuanto se relaciona con su público y se encuentra con él. Además, está demasiado ligado, en cuanto a producción tanto técnica como de contenido, con el sistema social y económico en general. Un libro puede ser concebido en la clandestinidad, al igual que otras expresiones figurativas, pero el cine no, especialmente en un momento en que los costos eran altísimos y el video, que hoy permite un desarrollo más precario y privado de la actividad, apenas comenzaba a conocerse.

Por obvio que sea, no podemos dejar de constatar la contraparte de esta pérdida, y que es la motivación fundamental para emprender esta investigación. Si el cine necesita al espectador para estar completo, en gran medida se ha transformado también en una necesidad para que los pueblos, generaciones o -para ser más rigurosos- los individuos estemos completos.

La pérdida de identidad cultural de un país que avanza desde ya bastante desprovisto de ella, es aún más radical cuando no se puede constatar por este medio. El cine actúa como la memoria histórica de individuos-realizadores, y va formando parte del cúmulo de la memoria histórica de individuos-espectadores. En su expresión más elevada se aleja de la historia oficial para contener en ella los debates ideológicos a que se enfrentan sus actores, que son a la vez reflejo de lo que en una sociedad se está viviendo,

y esto de forma más acabada y reveladora incluso que en las demás expresiones artísticas.

Es una memoria interna; su aporte no tiene que ver con hitos y acontecimientos puntuales. En su anécdota revela una forma de concebir el mundo que es irreductible e irreplicable. Ésa es la pérdida cuando ha sido prohibida en su dimensión artística: se perdió el momento de traducir las visiones de mundo de toda y para toda una generación.

Quienes venimos detrás nos encontramos en una situación particularmente incómoda. Cuando constatamos que el siglo XX se constituye como el siglo del cine, la precariedad a la que nos vemos expuesta es aún mayor. Puesto que toda historia, por grande o pequeña, se construye de fragmentos que van modificando una y otra vez la posibilidad de un pasado al que le han sido descontadas poderosas herramientas de constatación. El cine, como elemento inserto en el proceso cultural, es y debe ser la última forma de traducción de la cultura de una determinada sociedad. Y eso no está.

Mucho se critica el desarraigo de la generación joven. Pero, ¿qué arraigo ofrece una memoria fílmica nacional constituida de comedias musicales que muestran un país ideal?.

Por un lado está el tardío y aún difícil acceso al acervo cinematográfico de un momento en el que la visión personal y subjetiva del mundo que ofrece una película se transforma en el testimonio ideal para conocer una historia de cuyas versiones escritas no podemos más que desconfiar. Mientras la historiografía se encuentra aún en el trance de cómo enfrentar el período con la mayor "objetividad" posible, el cine elude el conflicto ya que es esencialmente subjetivo, y no tiene que intentar disimularlo. Una vez más, la unión de fragmentos dispersos, de testimonios privados, se constituye en el modo más sincero de armar el tapiz rasgado. Mientras, seguimos buscando esos fragmentos enterrados entre la arena.

Por otro lado, existe un muy largo y muy crítico período que carece casi por completo de registro cinematográfico, por lo que ni siquiera podemos tener la esperanza de acceder algún día a esas pequeñas y grandes verdades. Y esa carencia, queremos dejarlo

claro, no sólo afecta a quienes no pudieron crear, sino también a quienes no pudimos ver.

Si partimos con la convicción de que son las historias privadas las que mejor nos podrían responder a nuestras inquietudes, concluimos con la constatación de que la respuesta está mucho más en esas vidas íntimas que en los grandes hechos. Nos encontramos indudablemente con acontecimientos determinantes, pero nos dimos cuenta que más determinante aún fue la invalidez moral en que quedaron quienes tenían en sus manos la tarea de legarnos un pasado.

Por difícil que sea, la escasez de medios técnicos es probablemente más factible de sortear que la perplejidad de quienes vieron sus sueños y convicciones pisoteados. Lo que nos dejó sin cine no fue tanto la falta de cámaras sino el terror que vivieron tantas personas que de un momento a otro dejaron de vivir para empezar a sobrevivir; que de tanto creer en lo mejor del hombre se vieron enfrentadas a lo peor de él.

Pequeñas decisiones privadas, muchas veces tomadas en la intimidad de una familia que nos es por completo ajena, hoy son decisivas para nuestra memoria. Abandonar el país o quedarse a ayudar; volver apenas se pueda o seguir haciendo cine en el extranjero. Tan particulares como estas disyuntivas son las historias que nos perdimos. Por eso nos era tan importante reconstruirlas aunque fuera en testimonios grabados y luego transcritos.

Pese al compromiso emotivo que pudiéramos desarrollar frente a los dolorosos recuerdos de los que fuimos testigos circunstanciales, no podemos abandonar el lugar crítico que nos cabe ante ellos. Ante eso, nuestra visión comulga con el juicio que realizadores contemporáneos al momento del Nuevo Cine chileno hicieron frente a lo que estaba pasando, lo que constata la ingenuidad y la miopía de sus cultores.

La euforia por la oportunidad de ser actores de un cambio social tuvo una respuesta populista de cara al fenómeno del cine como herramienta social. La ingenua convicción de

poder convencer a toda una sociedad de que el tránsito hacia un cambio político determinado fue tomado como un ideal trascendente y que bien compensaba los problemas coyunturales que surgieron. Esto produjo, en el cine local, un paternalismo social que fue mal entendido y pobremente ejecutado, pese a su buena voluntad.

Un arte populista niega el status de intelectual de sus representantes para afirmar que está con el pueblo para comunicar sus inquietudes. Pero lo hace sobre la base de un lenguaje que el propio pueblo no entiende y para ello se embarca en la tarea de ampliar sus posibilidades de realidad. Su verosímil. La complejidad de este fenómeno y su comprensión como un problemática fundamental, dejó de lado dificultades que, miradas desde lejos, se evidencian como una necesidad que debería haber sido satisfecha con anterioridad. Y en este camino se confunde la definición artística con la política, como se constata en las contradicciones de los primeros puntos del Manifiesto. Que se entrega a él como un instrumento traductor.

Hacer y hacer cine, antes que haberlo canonizado como un elemento usable para el establecimiento de una conciencia social, es uno de los abandonos. Sin embargo, lo hacemos desde una perspectiva que, aunque dramática, no es menos cierta. Nuestra generación carece de este tipo de euforias. La reducción implacable de utopías, de cara a una construcción social de la realidad cada vez más práctica, nos obliga a ello. Y por eso mismo, vemos con ojos melancólicos y de admiración al momento en que sí fue posible.

Podríamos servirnos de una respuesta científica para explicarnos las limitaciones en que se incurrió. Podríamos echar mano a algunos postulados con que los investigadores de un movimiento histórico particular explican las reducciones en que incurren los individuos que son testigos de un momento de gran cambio social, identificándolo con la idea del un trauma biológico. Cuando un ser vivo lo sufre, el organismo responde con una serie de flujos hormonales que permiten un adormecimiento momentáneo de sus impulsos nerviosos para suavizar el dolor. Los errores de estos intelectuales y artesanos de cine son

reducibles a una pasajera ceguera producto de su inmersión en la coyuntura. Pero hoy, cuando todo debería tener una explicación lógica y objetiva, renunciamos a este derecho.

Creemos que nuestra labor de recolección testimonial tiene más valor que una acción reflexiva-teórica que busque una explicación de la mano de teorías englobalizadoras que una vez más anulan los casos particulares para adaptarlos a un esquema general. Para nosotras, el rescate de esta parte de la historia y de la cultura de cuya pérdida fuimos víctimas tiene valor en sí misma. Y aunque para algunos pueda parecer un accesorio, para nosotras es una necesidad.

BIBLIOGRAFÍA

BOLZONI, Francesco. "El cine de Allende", Fernando Torres Editor 1974.

GONZÁLEZ CAMUS, Ignacio. "El día en que murió Allende, Cesoc 1993.

METZ, Christian. "El decir y lo dicho en Cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?" en Problemas del Nuevo Cine, Alianza Editorial 1971

MOUESCA, Jacqueline. "El Cine en Chile", Editorial Planeta/ Universidad Nacional Andrés Bello 1997.

MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos. "Cine y Memoria del Siglo XX", LOM 1998

SADOUL, George. "Historia del Cine Mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días", Siglo Veintiuno Editores 1972.

SORLIN, Pierre. "Sociología del Cine: La apertura para la historia del mañana", Fondo de Cultura Económica 1992.