

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1 El porqué del tema.....	3
1.1.1 Cambios cinematográficos a finales de los años 60 e inicio de los años 70	3
1.1.2 El documental.....	5
1.1.3 El lenguaje cinematográfico.....	7
1.1.4 La relación entre el medio y la sociedad.....	8
1.2 Margen lógico.....	9
1.2.1 Período	9
1.2.2 La selección de los films	9
1.2.3 El análisis concreto.....	10
1.2.4 La literatura	10
1.2.5 Los obstáculos	12
1.2.6 La estructura del trabajo	13
2. DEFINICIONES.....	14
2.1 Acerca de una definición del documental.....	14
2.1.1 En pocas palabras	14
2.1.2 El término documental	14
2.1.3 El control.....	14
2.1.4 La realidad.....	17
2.1.5 Espectador y expectativas	18
2.2 El cine revolucionario.....	20
2.3 El documental de lucha y esperanza.....	23
3. EL CONTEXTO HISTÓRICO.....	24
3.1 El contexto mundial.....	24
3.2 El gobierno socialista	25
3.3 Los desafíos	28
4. EL CONTEXTO CULTURAL	31
5. EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO (NCL).....	35
5.1 La idea detrás.....	35
5.2 El Festival de Viña del Mar.....	37
5.3 Los aportes cinematográficos y ensayísticos.....	38
5.4 Chile	40
5.5 El manifiesto de la Unidad Popular.....	41
6. CHILE-FILMS	41
6.1 Posturas distintas	41
6.2 Una empresa del Estado	42

6.3 Las tareas y aspiraciones de Chile-Films	43
6.4 Respeto al documental.....	44
7. SOBRE EL DOCUMENTAL CHILENO.....	46
7.1 Sus primeros pasos	46
7.2 El despertar institucional	47
7.3 Aportaciones extranjeras	48
7.4 Documentales a finales de los años sesenta	49
8. DOCUMENTALES CHILENOS AL INICIO DE LOS AÑOS SETENTA.....	51
8.1 El abismo social.....	53
8.2 La nueva cultura	55
8.3 Perspectiva futura	57
8.4 El mundo obrero	59
8.5 Acontecimientos concretos.....	61
8.6 Los mapuches	63
8.7 Perspectiva histórica.....	64
9. EL ANÁLISIS.....	65
9.1 Anotaciones generales sobre la estructura del documental	65
9.1.1 El texto	65
9.1.2 El argumento	66
9.1.3 La ética	66
9.2 El comentario en Off	67
9.2.1 La banda sonora	67
9.2.1.1 La canción como introducción al tema	68
9.2.1.2 La canción como contraste	70
9.2.1.3 La canción como protagonista.....	71
9.2.2 Las entrevistas y testimonios.....	73
9.3 La yuxtaposición de imágenes.....	74
9.3.1 Yuxtaposición del pasado y presente	74
9.3.2 El collage.....	76
9.4 La organización narrativa	77
9.4.1 La banda sonora	77
9.4.2 El texto	81
9.5 Los textos.....	82
9.5.1 De tipo información	82
9.5.2 De tipo combativo	83
10. CONCLUSIÓN.....	84
BIBLIOGRAFÍA.....	89
ABSTRACT	92

1. INTRODUCCIÓN

1.1 El porqué del tema

1.1.1 Cambios cinematográficos a finales de los años 60 e inicio de los años 70

Chile que nunca se había apuntado dentro de los países latinoamericanos que contaban con una industria cinematográfica nacional más o menos estable – como México, Argentina, Brasil y Cuba – empieza a dar sus primeros pasos fructíferos y de mayor repercusión a finales de los años sesenta y al inicio de los años setenta.

De una presencia mínima del sector audiovisual chileno se empieza a crear un cine de ficción y documental con un alto grado de compromiso con los cambios sociales y los sucesos políticos actuales. Este periodo tiene su culminación en 1970 con la elección de Salvador Allende y la Unidad Popular (UP). Es aproximadamente a partir de la mitad de los años sesenta, cuando los cineastas chilenos empiezan a dedicarse a mostrar la realidad que en este momento existía en su país. Fue a la vez un descubrimiento, una mirada hacia lo propio, y una manifestación contra el cine que se estrenaba en Chile en esta época. Era un cine de producciones extranjeras – sobre todo norteamericanas – y en gran medida de entretenimiento o eran copias nacionales de producciones extranjeras y de poca calidad. El derrocamiento de Salvador Allende apenas tres años después de su elección, provocado por un golpe militar, no solo fue una vivencia dramática para una gran parte del pueblo chileno, sino también paró muchos cambios que se habían iniciado en el ámbito político, económico y cultural. Así fue que también se terminaron los impulsos de esta nueva generación – si es que se lo puede llamar de esta manera – que puso en marcha lo que podría haber sido por primera vez un verdadero inicio de una producción cinematográfica nacional. Muchos de los realizadores fueron obligados a ir al exilio o a cambiar de oficio.

En Chile el documental siempre había sido más bien un ausente. Coincidiendo con el momento en el que Allende asumió la presidencia el documental chileno tiene un cierto auge. En estos años se estrena públicamente un número de documentales mucho mayor que en tiempos anteriores (y posteriores). Llamativo no es solo el número de producciones, sino también los contenidos de dichos documentales y la manera de cómo están representados. Transmiten casi exclusivamente ideas de temáticas políticas y sociales, lejos de limitarse a la

simple atracción del paisaje o a una presentación armónica de tipo antropológico, contenidos que se podrían identificar como típicos del documental convencional. Representan algo nuevo en la medida en que se dedican a mostrar el contraste social que existía dentro del país y en una participación activa en la lucha por cambios. Los realizadores buscan la visualización del “ahora”, la concientización de distintos temas sociales y políticos actuales. Encontramos por ejemplo la situación de los mapuches en *Amuhuelai-mi* de Marilu Mallet o en *Nutuayin Mapu* de Carlos Flores y Guillermo Cahn, el mundo trabajador en *Reportaje a Lota* de José Román y Diego Bonacina y en *Mijita* de Sergio y Patricio Castilla, la juventud y sus expectativas futuras en *Descomedidos y chascones* de Carlos Flores, una revisión histórica en *Santa María de Iquique* de Claudio Spiaín o la situación precaria de la vivienda en *Casa o mierda* de Carlos Flores y Guillermo Cahn, para mencionar algunos. También se puede encontrar documentales de carácter político oficial como *Compañero presidente* de Miguel Littín o *El diálogo de América* de Álvaro Covacevic que muestran conversaciones con el presidente Allende. Otros documentales muestran el ambiente de la época más en general como *Venceremos* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos o *Pintando el pueblo* de Leonardo Céspedes.

De esta manera dibujan un retrato del momento. Reflejan con fuerza este aire renovador que es al mismo tiempo búsqueda con tal de que haya mezcla de denuncia, esperanza y lucha por un futuro mejor. Otra idea detrás era que el pueblo mismo participara en el proceso de la visualización, es decir, que cuenten sus historias ellos mismos.

¿Por qué el documental? Muchas veces se le asume el papel del educador pero también el papel del propagandista. Entre los documentales tratados encontramos un número notable que muestra y comenta los acontecimientos y sucesos de los pasos que hace este nuevo gobierno socialista. ¿Qué pasó entonces en Chile respecto a este medio y en relación con lo que vivía el país en este momento? y ¿cuál era su carácter ético? Son los propios cineastas chilenos que redactaron un manifiesto en el que se apropiaron del término revolucionario. Hablando de revolución en términos culturales siempre nos lleva a reflexionar sobre la función del arte en general y especialmente en un tal proceso. Es decir, habrá que ver la posibilidad de su alcance y el grado de compromiso que puede tener el cine, el teatro, la pintura etc. con la sociedad. Respecto a un cine revolucionario se nos presenta entonces una variedad de preguntas. El término podría referirse simplemente a una renovación total del lenguaje cinematográfico con función ejemplar para futuros realizadores, pero también podría referirse al propósito de cambiar la relación entre realizador-medio-espectador. Por último podría consistir en ganarse

a un público nuevo – que sería en este caso el pueblo – e incluso hacerlo participar de forma activa. Si es ésta la idea habría que analizar qué formas se ofrecen para realizarla. De nuevo se exponen una serie de preguntas como cuál lenguaje se elige (podría resultar demasiado intelectual y abstracto para gente sin formación académica), de qué manera puede participar el pueblo o cómo aceptará éste el cambio. El pueblo que ya está acostumbrado a que este medio tiene tal función – la que en el caso del cine mayoritariamente es la del entretenimiento – no siempre se conforma con que de repente éste quiera cumplir otra. Y por otra parte también habrá que definir quiénes son ‘el pueblo’ del que se habla como si fuera una masa uniforme, pasando de su heterogeneidad y sus necesidades diferentes. Los realizadores se ven entonces ante el desafío de no caer en una especie de eurocentrismo que se referiría aquí a iniciar cambios desde una perspectiva foránea, demasiado ligada de la propia.

En el proceso de revolución el cine puede fungir como fiel (¿y quizás unilateral?) compañero del partido que está en el poder. Puede ser un cine de doctrina y consigna o – de manera más sutil – proclamar en distintas formas los valores (nuevos) del gobierno. Y hasta que en algunos casos puede ser respaldado por un instituto cinematográfico estatal como por ejemplo en el caso de Cuba con el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos). La empresa equivalente al ICAIC en el Chile de esta época era Chile-Films que tenía como objetivo llevar hacia adelante a las producciones cinematográficas nacionales. Esta productora y distribuidora estatal de corta vida y algunas veces encabezada por los mismos cineastas, contaba con una clara posición ideológica de la izquierda. Pero por otra parte hubo poco interés en convertir a los productos audiovisuales en un sector que podría haber sido realmente importante para el país en términos del mercado. Pronto se podía ver en ella, como también en la misma UP, que la tal llamada ideología de la izquierda en realidad abarcaba una variedad de ideologías izquierdistas que en determinados momentos chocaban entre ellos, sobre todo, en la realización de ideas concretas. Sin embargo, esta empresa aportó en la formación de muchos cineastas que luego formaban parte del cine chileno del exilio, que destaca tanto en calidad como también en la cantidad de sus participantes.

1.1.2 El documental

Hay varias maneras de ver un documental y una (¿la más convencional?) es buscar en él una información o una historia narrada de forma objetiva. Ahora bien, se pregunta: ¿Qué es ‘narrar de forma objetiva’? Si vemos un documental influye en cierta medida la conciencia de que

estamos viendo un documental. Es la expectativa del espectador y el saber sobre la producción que nos indica el grado de creencia en el asunto que estamos viendo. En este trabajo se quiere mostrar nuevamente que el documental no es mero producto, sino parte del proceso y producto de la historia de su momento y por tanto el término objetivo o neutral se vuelve menos significativo. Es una de otras interpretaciones o una de varias representaciones posibles de la realidad.

Pero eso no excluye que no puede ser también intermediario entre la historia y la gente. Muestra imágenes que son documentos históricos los que cambian de sentido según el enfoque de la narración. Y aunque las imágenes “son”, uno se podría preguntar si una persona grabada no acoge una actitud diferente delante de una cámara. Esto fue negado por ejemplo de los participantes del “Free Cinema / Cinema direct”, movimientos de documentalistas en los años setenta, que favorecían filmar en planos secuencias y sin interferir. La postura de la no-influencia por la no-interferencia de la cámara es discutible. Como ejemplo sirve un fenómeno más reciente como es la Telerealidad, en la que una de las formas de grabar es la del observador pasivo. Aunque quizá sea el ejemplo más extremo y no hay que olvidar que es un show (como el mismo nombre Reality Show en inglés nos muestra), da para pensar cómo influye la presencia de una cámara y cuánto cambia la actitud de una persona que está consciente de que la están grabando. O de la misma manera uno puede reflexionar por ejemplo sobre la representación de una masa o manifestación: ¿Aquella tuviera el mismo impacto en la pantalla en el caso de que se elegiría el enfoque de la toma no desde adentro de la masa, sino desde más lejos? De repente se podría ver que en realidad solo se trata de algunas pocas personas asistentes en esta manifestación... Y así se podría seguir preguntándose.

En todo caso, este trabajo no será un intento de oponer el documental contra la realidad. Es decir, ni se trata de averiguar el grado de la verdad (objetividad contra subjetividad, cuánto de cierto podría mostrar, cómo usan el montaje para ganar o engañar al espectador etc.), como tampoco se busca la respuesta “verdadera”. Es un acercamiento al porqué del resultado, del “producto” documental y a sus circunstancias – lo social, lo político, lo económico y las relaciones entre ellos.

No es mucha la teoría que existe sobre el documental (sobre todo en forma de libro de autor) que lo trata como ente propio y que no parte desde la división entre documental y ficción. Es

decir, son pocos los intentos que analizan el documental dentro de su propio género y sin tratarle como “hermano chico” – como se lo suele llamar – de la ficción.

Una de las autoras en la que se apoyará este trabajo será la alemana Eva Hohenberger por tanto de que se acerca al documental por diferentes ángulos como la ‘realidad no filmica’ (el momento – ideología y política – antes de la producción en el que hasta cierto grado el realizador elige qué tema mostrar y por qué y qué quiere conseguir respeto al espectador), la ‘realidad prefilmica’ (la realidad durante la filmación, averiguable por otros documentos con los cuales se ve qué aspecto de la ‘realidad no filmica’ eligió el realizador) o la ‘realidad posfilmica’ (la recepción, la crítica, la influencia hacia la ‘realidad no filmica’) para ilustrar algunos.¹ Hohenberger analiza el documental en relación con lo social, lo textual y lo histórico, como también las relaciones de la producción y de la recepción. Es uno de los enfoques que se quiere dar a esta tesis.

El segundo autor importante para esta investigación es Bill Nichols. Trata en “La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental” estilos, estrategias y estructuras del filme documental. Entre otros aportes era apreciado en el momento de analizar cómo está organizado el ‘texto’ de un documental, el segundo enfoque que se quiere dar a este trabajo.

1.1.3 El lenguaje cinematográfico

Es interesante que en varios documentales de la época tratada encontremos rasgos comunes en cuanto a su lenguaje cinematográfico. Es el uso de un lenguaje que emociona a través de la música, textos intercalados (también escritos en muros), fotos y dibujos animados junto con la mirada crítica hacia la actualidad, el pasado y el futuro. Muchas veces es a través del montaje que se genera un tono de lucha, voluntad y de esperanza mostrando los lados poco halagüeños del país. Son acontecimientos concretos y actuales que registran estos realizadores y hablan sobre la concientización y euforia que existe en el país.

Un elemento en común en el uso del lenguaje cinematográfico, y que es importante en cuanto a la transportación emocional, es la música. Llega a tal punto que en algunos documentales las canciones reemplazan la voz en *Off* y parece que son ellas que determinan el argumento. En la mayoría la música pertenece a la llamada Nueva Canción Chilena, otro fenómeno del

¹ Las traducciones del alemán al español son mías. Los términos originales se encontrará en el capítulo 2.1.3.

mismo tiempo y con una temática parecida a la que encontramos en los documentales. Aunque estas canciones vivían una repercusión mucho mayor en el propio país y también internacionalmente, de manera que se puede hablar de un fenómeno masivo. Por las inquietudes similares se ve que no se encuentran solamente reflejados en el cine de esta época, sino también en varios otros campos de actividades culturales.

1.1.4 La relación entre el medio y la sociedad

¿Por qué se muestra lo que se muestra? El intento de una respuesta hay que buscarlo en la relación entre el medio y la sociedad. No es casual que en el sector audiovisual de Chile, que hasta estas fechas era apenas presente, surgen películas con aspectos novedosos precisamente en estos momentos los que más tarde pasan a ser los años de la Unidad Popular. Ahora, este surgimiento parece más complejo y la interpretación del porqué de este cine tiene varias fuentes posibles. En los años sesenta nace en algunos de los países latinoamericanos de forma aislada un cine de preocupación política y con contenido la crítica social. Situado en el contexto de búsqueda política y social de sociedades más democráticas e independientes, los cineastas intentaban aportar lo suyo a través de un lenguaje cinematográfico con expresión propia, tanto latinoamericano como también nacional. Eran cines, digamos, que nacieron de una crisis social que se convirtieron en algunos casos hasta en verdaderas herramientas de lucha (cultural) colaborando con los gobiernos. En Argentina se creó la “Escuela documental de Santa Fe” bajo la dirección de Fernando Birri y se realizó la *Hora de los Hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino que era la obra inicial del Grupo Liberación. En Brasil Glauber Rocha dictó el manifiesto “estética del hambre (o de la violencia)”, en Bolivia se formó el grupo Ukamau que se comprometió sobre todo con la población indígena, y en Cuba postuló García Espinosa para “un cine imperfecto”. Con la fundación del ICAIC – productora, distribuidora y exhibidora estatal cubana – se puso en marcha una concientización revolucionaria popular instrumentada desde el gobierno. Este último país podría haber funcionado como ejemplo para varios países latinoamericanos. La revolución en 1959 dio un paso importante respecto al proceso de liberación, sea la liberación de una presión neocolonialista de fuera o de la propia oligarquía o alta burguesía.

El nombre “Nuevo Cine Latinoamericano” aparece con el primer encuentro de los cineastas latinoamericanos que se dio en 1969 en Viña del Mar en Chile. Era el sucesor del mismo Festival de 1967 pero esta vez de carácter intercontinental. Es también en el mismo momento

en el que se empieza a hablar del Nuevo Cine Chileno. Chile contaba con cuatro largometrajes de ficción llamativos que son *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia, *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín y *Caliche sangriento* de Helvio Soto, aunque este último no pudo haber sido estrenado en el Festival por causas de censura.

Dentro de este aire novedoso forman parte los documentales que constituyen con la siguiente pregunta el intento de esta tesis: **¿Cómo, cuándo y por qué el cine documental de la época de Allende llegó a ser un cine de contraste y polarización, de lucha y esperanza y de qué manera se manifiesta?**

1.2 Margen lógico

1.2.1 Período

El período elegido para esta investigación se orienta principalmente en la duración de la presidencia de Salvador Allende. Los motivos para el marco temporal son por una parte la cantidad de los documentales que se estrenó públicamente entre los años 1967 y 1973 y su registro existente. En este sentido se puede hablar de un auge de documentales chilenos en este momento. Por otra parte es el contenido y las características del lenguaje cinematográfico que tienen estos documentales en común. Último – teniendo en cuenta que cada período es artificial y cuestionable – es más relativo en cuanto a la apariencia de este tipo de documentales. Se impone una búsqueda de sus orígenes ya en el período previo a éste (por eso a partir de 1967) lo que será explicado detalladamente en el capítulo correspondiente.

1.2.2 La selección de los films

El propósito es identificar en los documentales la manifestación del contraste y la polarización como también de lucha y esperanza. A través de una primera selección de documentales se analizará el momento (ideológico, político y social) antes de la producción para mostrar qué tema eligió el realizador, porqué y qué quería conseguir respeto al espectador. Es decir, cuál era la actualidad del tema y cuál aspecto de ésta le interesaba registrar.

Dejando fuera de la elección a Patricio Guzmán, el quizá más prominente documentalista chileno de este tiempo (y hasta ahora) en escena mundial. Con el “equipo tercer año” filmó *La Batalla de Chile*, un ambicioso panorama en tres películas (aprox. 450 min.) de los sucesos que ocurrieron en el tercer año del mandato de Salvador Allende. Registra los sucesos entre las elecciones parlamentarias en marzo de 1973 – la reafirmación de Allende por el pueblo – hasta el 11 de septiembre de 1973, el día del golpe. El material fue sacado del país clandestinamente y el documental terminado más tarde en el exilio en Cuba.²

Aunque esta película sirvió como desencadenante del presente trabajo – porque transmite en alto grado la polarización y la euforia de aquel momento – me parecía un aporte pequeño dedicarle otra investigación en el sentido de que hay muchos campos inexplorados en cuanto al documental chileno.

1.2.3 El análisis concreto

El objetivo es hacer un comentario explícito sobre el lenguaje cinematográfico y las características que manifiestan el contraste y la polarización, la lucha y la esperanza. Se ha elaborado títulos y subtítulos para ordenar y analizar algunos elementos comunes y modelos organizativos dominantes. En el análisis concreto se incluye los documentales *Venceremos*, *Amuhuelai-mi*, *Casa o mierda*, *Santa María de Iquique*, *Nutuayin Mapu* y *No nos trancarán el paso*.

Los fotogramas, que acompañan en algunas partes el análisis, servirán como apoyo para la observación en cuestión.

1.2.4 La literatura

Aunque es muy poca la literatura que existe sobre el documental chileno sirve en gran medida como línea de orientación. Alicia Vega, una de las dos autoras principales que escribió sobre

² La investigadora Jacqueline Mouesca opina que *La Batalla de Chile* tenía una repercusión mundial que tal vez solo se puede comparar con la que tenía *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore y el investigador Paulo Antonio Paranaguá lo nombra junto con *La hora de los Hornos* de Fernando Pino Solanas las obras maestras latinoamericanas de todos los tiempos. Véase Mouesca, 2005, pág. 82.

* En el presente trabajo se anotará el año de la publicación de un libro cuando se consultó varias obras del mismo autor. De manera que el lector puede comprobar en la bibliografía al final de cuál libro se trata.

el tema presente, redactó entre otras obras “Itinerario del cine documental chileno”. Es un registro de todos los documentales estrenados públicamente entre 1900 - 1990 y acompañados con artículos de prensa.³ “El documental chileno” es una de las obras de Jacqueline Mouesca, la otra autora que se dedica a investigar sobre el documental chileno, en la que se apoyará esta tesis. También se referirá varias veces al libro “Cine documental chileno: un espejo a 24 cuadros por segundos” de Jaime Córdova O. El autor hace un bosquejo del documental entre la década del 50 al 80.

Es interesante ver que la investigación sobre el sector audiovisual chileno se enfoca casi exclusivamente en “la izquierda”. Eso significa que en la literatura que abarca la temática no es posible averiguar lo que pasó en el “otro lado” en cuanto a la producción cinematográfica. Aún siendo un movimiento izquierdista no explica este hecho. La oposición de Allende controlaba en este momento gran parte los medios de comunicación y se supone que también había algunos documentalistas. Es un tema que se excluye. Hubiera sido interesante oponer los dos polos de la época de Allende, pero dado a la falta de información habrá de ser tema para otra tesis (o más bien de un doctorado) en la que se investigue sobre quiénes eran estos documentalistas o reporteros “derechistas”, cuáles eran sus obras y de qué manera se diferenciaban sus producciones.

En los libros mencionados no se encuentra el enfoque del lenguaje cinematográfico, son en general enfoques socio-históricos. Como dijimos se puede encontrar aparte de la preocupación temática también un lenguaje cinematográfico con rasgos especiales. Uno de los desafíos de este trabajo será destacar sus denominadores comunes.

El análisis se va a hacer entonces a través del lenguaje cinematográfico y a través del entorno político y socio-cultural, siempre con la intención de simbiosis entre “realidad histórica” y “representar”.

Otro pilar para el presente trabajo fue hacer entrevistas semi-estructuradas con diferentes realizadores de aquella época. Las preguntas fueron hechas de manera individual, acomodadas a la obra / temática de cada director.

³ Son 259 documentales los que fueron estrenados en forma pública y objeto de registro en medios escritos (diarios, folletos, revistas, libros, programas). Son entonces elegidos también por su forma de esta aparición completa lo que puede significar que algunos no se encuentran entre ellos.

1.2.5 Los obstáculos

Aparte de las dificultades ya mencionadas – la escasa literatura sobre el documental chileno y el menosprecio en el trato del documental como género propio (lo primero es probablemente una de las consecuencias de lo segundo) – existen otras dificultades por superar, como por ejemplo la ubicación y el estado de preservación de los documentales.

Para caracterizar esta dificultad me apoyo en una cita de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz que se encuentra en la obra “Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60” cuando hablan sobre la investigación para dicho libro:

„El tiempo de búsqueda fue casi tan largo y dificultoso como el de análisis. La ausencia de una política oficial de recuperación y preservación del patrimonio audiovisual ha dejado por mucho tiempo a los investigadores sin la posibilidad de ejercer un trabajo sistemático y ordenando.”⁴

Dado que en este caso se trata de una tesis y no de una investigación de muchos años sería inadecuado comparar el trabajo con el de Cavallo y Díaz, pero puedo decir que rocé esta problemática y me puedo identificar con la misma dificultad. En la hora de la elección de los documentales para un análisis concreto influyó la ubicación y la accesibilidad del material. La mayoría de los documentales fueron vistos por copias y el análisis concreto fue hecho también con copias.

El descontento del trabajo (y de la ignorancia) en cuanto a la recuperación de la Memoria (fílmica) chilena se puede encontrar expresado por distintos autores. Resumimos en un comentario del historiador Pinto Vallejo: “Nuestra disciplina está en deuda con el período de la Unidad Popular.”⁵

Respeto a la dificultad en la ubicación del material fílmico de esta época hay otro factor importante que es el desenlace histórico mismo de aquel momento. Muchas de las películas y documentales del tiempo de Allende y del tiempo anterior desaparecieron con el comienzo de la dictadura. El mismo día del golpe los carabineros entraron en las universidades y al edificio de Chile-Films con orden de destruir todo el material “sospechoso”, sin que los carabineros supieran calificar el material que tenían en mano. Este hecho aportó a que todavía hoy en día es difícil ubicar a algunos documentales. Algunos de estos documentos que desaparecieron se

⁴ Cavallo / Díaz, pág. 11.

⁵ Vallejo, pág. 6.

han recuperado, otros son solo alcanzables por sus propios autores y otros están perdidos sin posibilidad de recuperarlos.

1.2.6 La estructura del trabajo

Después de exponer unas definiciones la tesis se estructurará en una primera parte en la que se revela el enfoque socio-histórico del documental chileno y en una segunda parte (capítulo 8. y 9.) que se dedicará a una selección de documentales del periodo de Allende.

Al final del trabajo se encuentra la bibliografía que contiene una lista de los documentales relevantes, mencionados en las páginas presentes.

Quiero concluir esta introducción expresando mis agradecimientos a toda la gente que me ayudó y me apoyó de una u otra forma.

2. DEFINICIONES

2.1 Acerca de una definición del documental

2.1.1 En pocas palabras

Si habría que dar una breve definición del medio documental estoy conforme con la siguiente:

“El cine tiene una vertiente en la que, sin renunciar necesariamente a ser espectáculo, trata de indagar en la realidad y establecer un diálogo con ella; esto se conoce como ‘cine documental’.”⁶

Añadiría que a lo largo de este diálogo ocurren mutaciones de distintos grados los que están influenciados por ambos lados, es decir, dejan huellas en la realidad y en el medio documental mismo.

2.1.2 El término documental

Se supone que el término “documental” fue usado por primera vez por John Grierson cuando habló de la película *Moana* de Robert Flaherty en el año 1926. Pero es la película *Nanuk, el esquimal*, hecho en el año 1922, de este mismo autor que se suele destacar en cuanto se habla del inicio del documental o del primer documentalista. Flaherty se manifestaba en contra de la producción de sus contemporáneos que solía ocurrir en estudios y con gente famosa. Su idea era ir a filmar la gente “in situ”, registrar lo “real”, lo que rondaba a la gente. Eso significa que se trataba en primera instancia de una inclusión del ambiente circunstancial, aunque también con modificaciones por tanto que él repetía las escenas hasta que le gustaran.⁷

2.1.3 El control

Suele ser común que el cine documental se define sirviéndose de las características definibles del cine de ficción y oponiéndolo a las mismas. Estas delimitaciones – que en un principio pueden ser útiles y a la vez muestran el estatus del “hermano menor” con tal de que

⁶ Córdoba, pág. 17.

⁷ Véase Hohenberger, págs. 116-120. Córdoba califica sus documentales como “docudramas” o “docu-ficción” por su carácter instructivo. Córdoba, pág. 23.

mayoritariamente no se intenta darle una definición desde su propia entidad⁸ – corren el riesgo de simplificar la cuestión. Una definición común (y aceptada) es por ejemplo que el realizador de un documental ejerce menos control sobre su película que un realizador de una película de ficción. Esta definición deja al lado varias condiciones importantes que influyen tanto desde el lado institucional y prefilmico (incluye cuestiones de la producción y distribución: jerarquía, patrocinio, la técnica, derechos etc.), como también desde el lado social. Las relaciones sociales se definen principalmente sobre la ideología – decisiva es la del realizador – que determina ciertas variables como montaje, rodaje, personajes, iluminación etc. El análisis de dichas variables hay que hacerlo relacionando la obra con el momento histórico de su creación (y quizá también es útil tener en cuenta el momento histórico del análisis por posibles preferencias en la percepción).

En “La realidad del cine”, de Eva Hohenberger, la autora se dedica al contexto social de un documental y ofrece al lector unos términos para analizarlo dentro de su momento histórico. Incluye: el ‘texto’ del documental (del que se hablará más en adelante), su sitio histórico y las circunstancias de producción y recepción. Hohenberger propone⁹:

- La realidad no filmica: el momento (ideológico, político y social) antes de la producción en el que el realizador elige hasta cierto grado qué tema a mostrar y porqué. Es decir, cuál es su

⁸ Dicen Nichols y Hohenberger que hasta ahora apenas existen investigaciones que se dedican específicamente al documental como fin propio. En la teoría el documental casi no se ha tratado como ‘texto’, como una realidad (representación) propia. El estudio del cine documental contemporáneo en términos conceptuales o teóricos sigue siendo ‘terra incognita’. Muchos textos ‘teóricos’ son aportados por los propios documentalistas, una forma es el manifiesto. Aparecen por ejemplo en los años 20 los primeros textos de representantes del documental – Dziga Vertov, Robert Flaherty, John Grierson, Paul Rotha o Joris Ivens – cuyos textos teóricos en realidad son más textos programáticos que se manifiestan contra el cine de ficción. O, más tarde, en los años 70, estudios ‘teóricos’ del cine documental que están muy ligados al cine directo. Entre otros son mencionados: Barnouw, Erik: *Documentary. A history of Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York, 1974; Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, Bucher, München-Luzern, 1982; Rosenthal, Alan (editor): *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Berkeley, 1988; Barsam, Richard Meran: *NonFiktion Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington, Ind. [...], 1992; Renov, Michael (editor): *Theorizing documentary*, Routledge, New York, 1993. Véase Nichols, 1997, págs. 14-15 y 332; Nichols, 2001, pág. xiv y Hohenberger, págs. 21-22 y 69.

⁹ Hohenberger, págs. 29-30. Lo propuesto también es válido para películas de ficción. Como ya mencionado en la introducción las traducciones son mías. Los términos originales (según orden de aparición) son: *die nichtfilmische Realität*; *die vorfilmische Realität*; *Realität Film*; *die filmische Realität*; *die nachfilmische Realität* y el título del libro es „Die Wirklichkeit des Filmes“.

actualidad y qué quiere conseguir respeto al espectador (¿Por qué surge en el documental *Casa o mierda* de Carlos Flores el tema de gente con viviendas precarias? O: ¿por qué se habla en *Amuhuelai-mi* de Marilu Mallet de la situación de los mapuches?)

- La realidad prefílmica: la realidad durante la filmación y ante la cámara, averiguable por otros documentos por los cuales también se ve qué aspecto de la realidad no fílmica eligió el realizador (¿Por qué el realizador eligió enfocar una toma de terreno en hacer hincapié en testimonios de pobladores, que hablan sobre la forma de organizarse, y menos en los enfrentamientos violentos que existían en el mismo acto?)

- La realidad película: todo lo que implica la producción de una película: la producción, el financiamiento, el propósito, la publicidad, la distribución, el laboratorio, la técnica, el montaje etc. (¿Qué consecuencia puede tener un cinemóvil para la distribución? ¿Por qué se ve tantas veces el uso de la voz en *Off* y no testimonios que hablan directamente – con tono sincronizado – a la cámara? ¿Cuál era el apoyo de Chile-Films para los cineastas?)

- La realidad fílmica: el producto que finalmente ve el público (¿De qué manera influyen un texto intercalado, dibujos animados, la repetición de imágenes en un documental?)

- La realidad posfílmica: la recepción, la crítica, la (re-) influencia hacia la realidad no fílmica (¿Cómo influye que se premia documentales?)

La primera parte del presente trabajo está inspirado en este concepto de Hohenberger. Sirvió tanto como punto de partida como también en forma de apoyo durante la investigación. En el análisis del contexto social se incluye también la relación con el documental como género, poniendo atención a su valoración y su desarrollo.

Volvemos al tema de la ejecución de control por parte de un realizador con un comentario de Nichols: “‘Control’ define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia.”¹⁰ De acuerdo con que el control define por una gran parte lo que el espectador finalmente ve (como pudimos deducir a través de los distintos aspectos que propone Hohenberger más arriba) insistimos en que no es posible tener el control completo sobre la historia. Ella codirige en

¹⁰ Nichols, 1997, pág. 43.

diferentes niveles (el desarrollo y la ubicación de la técnica, la disponibilidad de testigos, relaciones humanas, la manipulación etc.) con tal de que sea a la par elemento de investigación y de ejecución. Sin entrar en explicaciones sobre esta relación, que siempre es complicada para entender, es importante mencionar un factor que forma parte de la historia y que es otro factor clave para el documental: el azar. Aunque un realizador de documentales tenga un buen “olfato”, el encontrar y contar una historia que no es la propia conlleva muchos factores que privan de control.

2.1.4 La realidad

La realidad dentro de una connotación “realidad-objetividad-verdad” es otro elemento por el que a menudo se identifica el documental. Opina Nichols:

“Si hay un estilo que haya caracterizado el documental con mayor energía es el realismo. El realismo ha sido una influencia tan difundida y generalizada que no ofrece un apoyo particularmente adecuado para el análisis documental.”¹¹

Sin duda el documental tiene como referente el mundo no imaginario (el mundo histórico), es decir, el mismo mundo del que procedemos, aunque en diferentes tiempos y sitios. Dice el mismo autor que “el documental nos permite acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo.”¹² Aquí tiene que ver también la expectativa y la motivación del espectador – tema que veremos en el siguiente capítulo. Entender al documental como referente de la “realidad-objetividad-verdad” lleva a muchas preguntas: ¿Hasta qué punto el documental puede llegar a ser testigo de un proceso histórico? ¿Qué es lo que nos muestran y qué es lo que no nos muestran? y ¿qué es finalmente “la realidad”? Volvemos al ejemplo de la manifestación (de aproximadamente 100 personas). Si filmamos ésta desde dentro de la multitud parece ser mucha gente. El espectador no se puede hacer una idea de la dimensión de manera que cuando el mismo acontecimiento está grabado desde un ángulo más lejano. Es decir, la misma gente puede parecer “mucha” o “poca” (se habla del número de personas que participan) según el modo con el que el realizador la quiere registrar. Este ejemplo muestra que la realidad que vemos es finalmente parcial. Es una parte por la que se caracteriza el documental pero no es suficiente para definirlo.

¹¹ Nichols, 1997, pág. 53.

¹² Nichols, 1997, pág. 152.

El documental solo es capaz de registrar imágenes de la realidad prefilmica con la intención de mostrar la realidad no filmica. Es decir, tiene su significado no solo en lo que está mostrando, sino también en su advertencia hacia la realidad no filmica. La realidad es un proceso y el documental es un producto que tiene la capacidad de hacer visibles aspectos invisibles de este proceso. Guzmán habla en este contexto de acontecimientos ‘invisibles’:

“Yo llamo acontecimientos ‘invisibles’ aquellos hechos que apenas alcanzan a verse. Por ejemplo: una huelga no ‘estalla’, sino viene antecedida de muchas acciones que por la regla general uno no filma”¹³

Es decir, el documental siempre es fragmentario y finalmente es una de muchas representaciones de la realidad. Averiguar otras representaciones de lo mismo se complica en cuanto lo mostrado pasó hace mucho tiempo o con imágenes contemporáneas – en general el espectador ya cuenta con imágenes mediales y resulta ser más una comparación entre ellas.

2.1.5 Espectador y expectativas

Se podría decir que justamente los temas que se abren alrededor de esta “realidad-objetividad-verdad” es uno de los motivos porque un espectador se anima a ver un documental. ¿Por qué se busca la “realidad-objetividad-verdad” en el documental? o desde una perspectiva más general: ¿por qué se miran documentales? ¿Se busca respuestas a preguntas sobre el mundo? ¿Son sus temas y perspectivas nuevas que ofrece? ¿Se quiere aprender a través de este medio? y ¿no es pasivo y parcial agrandar su conocimiento a través de este medio? ¿Sería entonces comodidad que lleva a aprender de esta forma? y ¿qué rol juegan las imágenes en este proceso?

Una motivación sería entonces querer ver sobre el mundo de “realidad-objetividad-verdad”. El espectador quiere aprender de ella, quizá conseguir otro punto de vista, quiere saber, busca la satisfacción histórica. Dice Nichols:

“La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El que sabe (el agente suele ser masculino) compartirá ese conocimiento con los que deseen saber, ellos, asimismo, pueden ocupar el lugar del sujeto que sabe. El conocimiento (...) promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia.”¹⁴

¹³ Guzmán, citado en: Ruffinelli, pág. 401.

¹⁴ Nichols, 1997, pág. 62.

No siempre este conocimiento conduce al espectador a una sensación de plenitud y autosuficiencia. Dependiendo de cómo el realizador trata un tema, el espectador puede encontrar por un lado el reflejo de la falta de su propio conocimiento para poder entender lo mostrado, y por otro lado puede verse enfrentado con la complejidad de un tema. Provocaría entonces más bien inquietud y hasta impotencia.

Como comenta Córdova: “El cine documental, desde su nacimiento, ha tenido un papel de carácter cultural-educativo, y lo sigue manteniendo.”¹⁵ De modo que el documental contribuye a la formación de la memoria colectiva con perspectivas e interpretaciones sobre acontecimientos del mundo histórico. A la vez este carácter institucional incluye sus propias limitaciones, como ya vimos, cuestiones de la producción y distribución y dentro de ellas jerarquía, patrocinio, derechos etc., siempre manejado desde ciertos intereses.

¿Cuál es la importancia de tener un conocimiento previo para ver un documental?

Hohenberger opina que es el saber sobre la producción que nos hace ver las imágenes de un documental de manera distinta. Eso puede llevar a pensar que no se trata “solo” de una película, sino exige enfrentamiento y hasta puede terminar en remordimientos.¹⁶

Por otro lado el documental expone cuestiones (por ejemplo personajes) sobre las que hay que tener muchas veces una información previa para reconocerlas y también interpretarlas dentro de lo mostrado.

Se podría decir que la “realidad-objetividad-verdad” de un documental es finalmente en gran medida la del espectador y su concientización previa (cultural, política, ideológica). Sabe o no sabe cuándo combinar y cuándo desmontar una realidad filmica. Normalmente el público está influido de algún modo por la argumentación. El grado de la influencia depende de la eficacia de ésta y también de la concientización del espectador. Interesante es la observación de Nichols que dice que parecido a un espectador de una película de ficción que sabe que “no es realidad” (e igual se asusta), en el documental el espectador tiende a afirmar que “es la realidad” (aunque hay otras).¹⁷ Entonces un documental quiere ser visto de una forma distinta y el espectador lo acepta, de hecho, se espera de él. Su acercamiento a lo mostrado es de tipo

¹⁵ Córdova, pág. 20.

¹⁶ Véase Hohenberger, págs. 56-57. Un asunto interesante que nunca pierde actualidad. El espectador tiene imágenes previas de medios que influyen en su manera de ver. Hoy en día se puede encontrar tendencias de creer más en una representación y por lo tanto es importante investigar sobre la realidad no filmica, independientemente de lo que nos ofrecen los medios (como por ejemplo también el documental), si no queremos vivir en una realidad filmada especialmente para nosotros.

¹⁷ Véase Nichols, 1997, pág. 59.

retórico cuando se afirma: ¿esto es así, verdad? Y por una formación histórica del género esperamos ver en un documental ciertas imágenes, como por ejemplo en un documental sobre la guerra sitios de importancia (donde ocurrió la batalla...), muertos, imágenes de lucha etc.

2.2 El cine revolucionario

Son muchas los comentarios sobre el “cine revolucionario” y muchos los términos (cine social, cine revolucionario, cine militante, cine activante etc.) que finalmente señalan a la misma cosa: apoyar de forma concreta a gente que quiere cambiar el orden social, ideológico y/o político. Según país y circunstancias este cambio admite algunas diferencias en cuanto a la realización. En este capítulo se revelará algunas de estas ideas tomando como punto de partida el espectador del que se habló recién:

“El espectador siempre es un ente pasivo. Justamente, entonces, este nuevo cine trata de liberar, de activar, desenajenar, provocar al espectador. Eso es lo que yo entiendo por nuevo cine en América Latina, un cine con perspectiva social.”¹⁸

El mismo autor opone un cine ‘pasivizante’ a un cine ‘activante’ que tiene como fin la activación post-espectáculo del espectador. Éste concentra su problemática al terminar el espectáculo y se rebela de algún modo. El grado de esta rebeldía lo divide Francia en mínima (un filme que muestra una realidad chocante con un sentido menor de justicia) que es el ‘cine social’ y en máxima (se manifiesta durante la proyección misma de la película) que es el ‘cine revolucionario’. Finalmente dice que todo cine activante (mínimo y máximo) hay que englobarlo bajo el término genérico de ‘cine revolucionario’.¹⁹

El objetivo de “despertar” al espectador que describe Aldo Francia es a la vez problemático. Es un cine que se dirige a un público que quizá no disponga de formación suficiente o coherente para entender los cambios.

Una comunicación que da al receptor un papel activo puede significar también la creación de circuitos paralelos, fuera de los comerciales. Según Linares la cultura militante no huye de la profundización de temas concretas. No ofrece temas comerciales solo a costo de llegar a tener el mayor número de personas para verlo. Es una cultura que no huye de la dicotomía arte y vida lo que significa no tratar el arte como algo aparte, algo que no debería contaminarse por

¹⁸ Aldo Francia, en: Primer Plano, invierno 1972, pág. 7.

¹⁹ Véase Francia, en: Primer Plano, verano 1973, pág. 71.

la realidad (para poder olvidar). Se trata justamente de fortalecer y estrechar esta relación. En consecuencia no es un arte de visiones idealizadas y de temáticas enajenantes a la vida.²⁰

Sempere y Guzmán dividen el cine revolucionario en un cine hecho ‘desde dentro’ o ‘desde fuera’ (de los problemas). ‘Desde dentro’ significa realizado por equipos nacionales e implicados en los procesos revolucionarios „con un objetivo de difusión interior y combate inmediato” mientras que ‘desde fuera’ significa realizado por cineastas extranjeros con estancia ocasional en un determinado país. El segundo sería más un cine para la solidaridad que revolucionario con tal de que el objetivo de distribución sea quizá más internacional y „menos instrumental en cuanto a su funcionalidad al conflicto concreto.”²¹

Dice Hennebelle que el cine revolucionario es un cine que busca las masas y se caracteriza finalmente por ser “un cine de combate, de contrainformación, al servicio del proletariado, con una múltiple función didáctica.”²² Es decir, busca el cambio del orden político e ideológico. Se puede distinguir entre un cine revolucionario que se dirige contra el poder establecido – por lo tanto “cine de combate” o de “contrainformación” – que muchas veces se desarrolla al margen del sistema producción-distribución, y el cine revolucionario que forma parte del poder establecido, como era el caso de Cuba. Último incluye en un gran movimiento político también mucho de publicidad, de táctica y estrategia. Helvio Soto dice lo siguiente:

„Si alguien abraza una bandera de lucha, debe suscribir a tabla rasa todo lo que esa posición política le proponga. Si no, será un mal militante. La contradicción nuestra parte no de la imposibilidad de aceptar determinados planteamientos, sino, por el contrario, de la creación artística, dentro de la cual es imposible ignorar el valor de la subjetivación. Y cuando tú hablas de subjetivación aceptas de inmediato el derecho a cuestionar ciertas posiciones. Y si las cuestionas, dejas de ser un militante.”²³

El caso de Chile es por un tanto especial porque el cine en la época de Allende va con el orden político establecido pero a la par es un cine de combate y de contrainformación, debido a la situación de una oposición muy fuerte. De hecho, el rumbo que había tomado el cine todavía durante la presidencia de Eduardo Frei, ya comprometido con las cuestiones sociales, siguió con el mismo tono. A lo mejor al final de la presidencia de Allende este tono cobró una

²⁰ Véase Linares, págs. 7-15.

²¹ Véase Sempere / Guzmán, pág. 34.

²² Véase Hennebelle, citado por Guzmán / Sempere, pág. 33.

²³ Véase Soto en: Primer Plano, verano 1972, págs. 7-8.

nota más extrema, en el sentido que nos propone Soto. Interesante es ver a través de su comentario, sacado de una revista de la época, que el movimiento de aquel momento era comprometido e izquierdista, pero que dentro de un grupo de cineastas revolucionarios caben todavía muchas opiniones distintas, tema que se verá más detallado en otras páginas.

Por lo visto más arriba se puede resumir que el cine revolucionario implica cambios en cuanto al espectador, al contenido – tanto en el lenguaje cinematográfico como en la temática – y a lo que Hohenberger llama la realidad película y la realidad posfílmica. Es decir, está la búsqueda de un cine distinto, de una expresión nueva tanto en el medio mismo como en su organización y recepción. Es posible encontrar un cine que busque a un espectador activo que reflexione, como también podemos encontrar un cine ligado a un estado o partido político que busque a un espectador que se acomode con sus pautas y línea ideológica. Dos formas que son finalmente contrarias pero ambos se llaman “cine revolucionario”. El cine revolucionario que divide claramente lo que es “bueno” y lo que es “malo”, es decir, uno que sigue a las pautas de cierta ideología, lleva a sospechar que la película o el documental no está realizado para aportar algo nuevo. No quiere ofrecer otro punto de vista de una determinada causa, sino está hecho para un espectador que ya está convencido de un asunto de antemano. Es un cine contra la ambigüedad de la realidad / representación, esconde y omite elementos para poder seguir con su argumentación.

El otro se enfrenta al espectador con más sutileza. Es decir, lo sensibiliza por mostrar desacuerdos entre circunstancias y personas de manera que le sale más fácil – dependiendo del tipo de espectador, por supuesto – de aceptarlo y admitirlo. En el caso de querer hacerle creer al espectador algo a la fuerza fácilmente éste puede provocar rechazo.

En mi opinión se podría separar el “cine revolucionario” y el “cine militante” entendiendo el primero con un carácter más abierto y el segundo más ligado a la doctrina. Como ya vimos los términos son muchos y muchas veces intercambiables. En este trabajo se usará el término cine revolucionario entendiendo por tal principalmente los cambios de un cine (nacional) en relación con el espectador, el contenido, la realidad película y la realidad posfílmica.

2.3 El documental de lucha y esperanza

El intento de dar a los documentales realizados a fines de los sesenta y a inicio de los setenta un nombre en común, y que hace justicia a todos, lleva de nuevo a preguntarse: ¿cuáles son sus denominadores en común? Sin entrar en la discusión en esta parte del presente escrito, el nombre más apto para estos documentales es a mis ojos el documental de lucha y esperanza. Coincide con el término que da Robert Pring-Mill al género de la Nueva Canción Chilena. En una definición señala las distintas vertientes del género que encuentra y que también son válidas para los documentales: “la orientación *constructiva* o de *propuesta* en la palabra *esperanza* y la orientación *combativa* o de *protesta* en la palabra *lucha*.”²⁴ Es decir, se propone “cambiar algún aspecto de la realidad circunstancial (y hay *protesta*) o propugnar alguna serie de valores que se considera importante para el futuro (...) y hay *propuesta*.”²⁵

²⁴ Pring-Mill, pág. 321.

²⁵ Pring-Mill, pág. 325.

3. EL CONTEXTO HISTÓRICO

“Quería mostrar ese espectacular proceso que vivíamos. Era apasionante. Era completamente imposible filmarlo todo. Era como si todo el país se comenzara a mover y tu sintieras que crujía.”²⁶

3.1 El contexto mundial

Con la Revolución Cubana en 1959 se señaló que la revolución era posible lo que animó a muchos pueblos latinoamericanos a aspirar a cambios semejantes y mejoramiento de su situación. Dice Salvador Allende en un discurso en 1960:

“La [revolución] cubana marca con caracteres imborrables un proceso de superación al dar sólidos pasos hacia la plena independencia económica y señalar, con su lucha, el camino que han de seguir los pueblos latinoamericanos para afianzar y acelerar la evolución política, económica y social que los lleve a ser auténtica y definitivamente libres.”²⁷

El antecedente cubano y otros cambios trascendentales que se daban a nivel mundial (el mayo del 1968 en París, movimientos estudiantiles que se levantaron globalmente, los hippies y la revolución sexual, el arte pop, las protestas estadounidenses contra la guerra de Vietnam) influían en el clima de América Latina, revolviendo su vida cultural y política. La revolución figuraba entonces como fin de las injusticias internas y la subordinación externa. Sin embargo las condiciones en Chile no eran las mismas que las de Cuba. Destacó Fidel Castro en 1971 la diferencia entre ambos países de la siguiente manera: Chile tiene ‘una cultura política’ y ‘una tradición patriótica’ mucho más alta que Cuba, tiene mucho más recursos económicos (dispone del cobre, de recursos energéticos como el petróleo, de recursos hidroeléctricos, hierro, carbón, industria alimenticia, industria textil) y parte de un nivel de desarrollo técnico y industrial muy superior. Sin embargo, Chile tiene también una oligarquía mucho más preparada, organizada y equipada para resistir a los cambios, desde el punto de vista

²⁶ Un comentario de Patricio Guzmán cuando habla sobre el tercer año de la UP que registra su documental *La Batalla de Chile*, citado por Pérez Murillo, María / Fernández Fernández, David, pág. 112.

²⁷ Salvador Allende en su discurso “Cuba y la revolución latinoamericana” en el Senado de la República de Chile, el 27 de julio de 1960, en: Timossi, pág. 21.

ideológico, que la que había en Cuba. Esta oligarquía creó una batalla en el campo ideológico y político y también en el campo de masas contra el proceso.²⁸

3.2 El gobierno socialista

El 4 de septiembre de 1970 ganó Salvador Allende las elecciones a la presidencia con 36,6% ante el candidato del Partido Nacional, Jorge Alessandri, que consiguió 35,3% (una diferencia de solo 39 175 votos). El tercer candidato, Radomiro Tomic, era demócratacristiano que tenía un programa en gran parte similar al de Allende, alcanzó tener 28,1%. El resultado en sí ya habla de una fuerte polarización en el país. Nadie consiguió la mayoría, de manera que el resultado final dependía del Congreso. Después de negociaciones con el partido Demócrata Cristiana y una confirmación de ciertas “garantías”, el Congreso votó dos meses después a Allende como presidente y el 4 de noviembre ése asumió el poder.²⁹ En este momento la UP contaba con el apoyo de la Central Única de Trabajadores, de los obreros y de la burguesía radicalizada, con la lealtad de las FFAA y con la “Doctrina Schneider”, la no-injerencia del ejército en los asuntos políticos.

El programa que proponía Allende era una profunda transformación en la estructura social y económica del país. Los puntos principales eran la realización de la Reforma Agraria, la nacionalización del Cobre y del sistema bancario como también de empresas.

Siguió la Reforma Agraria que se había aprobado en 1967 por iniciativa del gobierno de Frei. Lo esencial era aumentar y modernizar la producción y terminar con los latifundios, un proceso que se aceleró bajo Allende. El reemplazo de la propiedad latifundista por los agricultores era difícil y en la transformación influían diferentes factores y problemas: diferencias con los campesinos en la forma de la organización de terrenos tomados (estatales o cooperativas), una tecnología nueva y el empleo de ésta, tomas de terrenos ilegales, la cuestión geográfica (organización de diferentes tipos de vegetación), uso de productos de calidad (por ejemplo semillas). Dentro de esta suma de problemas se les juntaban las

²⁸ Fidel Castro en un discurso en el acto de despedida que le brindó el pueblo de Chile en el Estadio Nacional, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 1971, en: Timossi, p. 34-35.

²⁹ Estos dos meses eran caracterizado por algunos actos violentos de la derecha, por el apoyo de UUEE (como se supo después). El asesinato del general Schneider, Comandante en Jefe del Ejército, por altos oficiales del Ejército de la Marina vinculado con la CIA en 1970 formaba parte del plan de impedir acceso de la UP al gobierno. La idea era secuestrarlo para conseguir las condiciones de un golpe. Véase Valdivia Ortiz de Zaráte, en: Vallejos, pág. 185.

diferencias internas de la UP en cuanto a la estrategia. Un papel decisivo en esta discusión jugaba el MIR³⁰ que era muy activo en favorecer las tomas de terreno.³¹

En 1971 aprobó el Congreso por unanimidad la nacionalización del cobre, un proceso que también se había iniciado bajo el gobierno de Frei aunque solo parcialmente. El objetivo era controlar la principal industria de exportación de Chile. Este impulso de manejar las propias riquezas nacionales significaba al mismo tiempo expropiar las minas de cobre de propiedad extranjera, sobre todo estadounidenses. En la ley se fijaba el valor de la indemnización que había que pagar a estas empresas pero las ganancias excesivas de las mismas eran muy superiores al número fijado, de manera que no fueron indemnizadas.³²

La estatización de los bancos iba por vía de la compra de las acciones a los pequeños accionistas de los bancos privados a un precio superior al del mercado. De esta manera el Estado controlaba dentro de poco 16 de 18 bancos privados. Además se reducía los intereses, había redistribución de créditos y descentralización.

En la propiedad establecieron tres áreas: la propiedad social (empresas ya estatizadas y las que se iba a estatizar), la propiedad mixta (empresas medianas y grandes de las que eran copropietarios y coadministradores) y la propiedad privada (empresas pequeñas o medianas, talleres de artesanos). Para estatizar las empresas se sirvieron del decreto 502, ley dictada en tiempos de la República Socialista, encabezado por Marmaduke Grove, que permitió la intervención en industrias y declararlas como interés público, es decir, expropiarlas en el caso de algún “peligro”.³³

En los primeros meses del gobierno de la UP la economía se mostró positiva: la cuota del desempleo bajó, se aumentaron el nivel general de los sueldos y consumo y se compensó la inflación mayoritariamente. Además empezó el gobierno de inmediato con la política social, lanzó un gran plan de construcción de viviendas populares y creaba escuelas primarias y secundarias.³⁴

³⁰ El Movimiento Izquierda Revolucionario no formaba parte de la UP, era el movimiento más radical de la izquierda.

³¹ Véase Corvalán, págs. 45-53.

³² Corvalán menciona como las empresas más grandes la Kennecott y la Anaconda que eran los propietarios de Chuquicamata, El Salvador y El Teniente. Véase Corvalán, pág. 40.

³³ Véase Corvalán, págs. 55-59.

³⁴ Recuerda Chanchol que un 2% de las familias chilenas percibía el 46 por ciento del ingreso nacional y un 60% de las familias solo el 17 % de ese ingreso. Véase: http://209.62.3.178/~allendev/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=1 La analfabetización ya disminuyó en la época de Frei.

Estos logros se reflejaron en las elecciones comunales en abril de 1971 con un resultado positivo para Allende. Como otros también Moulián opina que este momento favorable hubiera sido el momento adecuado para cambios políticos, como una alianza con una parte de la Democracia Cristiana o de lanzar un referéndum que permitiría la independencia del presidente ante el Congreso. Más tarde, en 1972, se vio que la unidad positiva con una parte de los demócratacristianos era la única carta que tenía la UP en mano. Pero en este momento la situación del país ya se había modificado hacia un clima de deterioro lo que limitaron las exigencias de la UP.³⁵

El mismo aparato democrático que permitió a este gobierno socialista ser el primero en el mundo en asumir el poder pacíficamente y a través de elecciones dentro de poco se convertiría en una de sus mayores desventajas: El Congreso, cuya mitad se renovaba cada 4 años y donde la UP era la minoría, era un de los medios más potentes de la oposición.

Era entonces en el segundo año cuando se acabó “la fiesta que fue 1971”.³⁶ Se intensificaron los problemas internos de la UP y se volvieron visibles los problemas estratégicos de la política económica. La nacionalización requería mucha adaptación en los recursos técnicos, manejo empresarial y organización que no siempre se daba. A pesar de un aumento de la producción, tanto en el sector industrial como agrario, no había reinversión. La estatización era arbitraria y no clara, los expropiados no se pudieron integrar de forma nueva y muchas empresas luego necesitaban la ayuda estatal. La consulta y los créditos no iban a la par con la expropiación lo que creó un clima de incertidumbre y la gente dejó de invertir. Por otra parte el aumento de salario produjo un aumento de consumo que no se podía cubrir. Como no querían revertir el mayor consumo por razones electorales, Chile empezó a importar cada vez más productos. En 1972 la gente sentía la crisis por la inflación y falta de alimentos. Empezaron los problemas del desabastecimiento y el mercado negro. El gobierno intentó hacerse cargo de la distribución de alimentos a través de los Juntas de Abastecimiento y Precio (JAP).³⁷

³⁵ Véase Moulián, en: Vallejos, pág. 51.

³⁶ Moulián, en: Vallejos, pág. 50.

³⁷ Véase Moulián, en: Vallejos, págs. 50-55 y Chanchol en http://209.62.3.178/~allendev/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=1 Dice Garcés que la crisis creada por el desabastecimiento era quizá lo que hasta hoy contribuyó a crear la imagen más negativa de la UP, no por último por la reiterada expresión del gobierno militar que veía en el desabastecimiento la expresión misma del caos de este gobierno. La oposición que por un lado generó el desabastecimiento con acaparamiento culpaba por otro lado al gobierno de la escasez de alimentos. Véase Garcés, en: Vallejos, pág. 77.

3.3 Los desafíos

La oposición al gobierno de la Unidad Popular obstaculizaba el gobierno de la UP no solo a través del Congreso, como mencionado más arriba, sino también por otras vías, muchas veces ilegales y financiadas por entidades de los Estados Unidos. En general buscaban el deterioro de la economía y provocar violencia para justificar un golpe militar.³⁸ Una de los métodos fue la movilización de masas contra el proceso. Sobre todo a través de los medios de comunicación lograron convencer mucha gente: sectores de la burguesía, de las fuerzas armadas y también sectores de obreros. Una expresión era por ejemplo la marcha de las cacerolas, realizada por amas de casa de los barrios bien que fueron a la calle para golpear a las cacerolas y protestar de esta forma contra la escasez de alimentos. Pero el punto culminante de esta estrategia se manifestó en el paro de octubre de 1972, donde se logró movilizar y paralizar el país usando los sectores productivos, las capas medias asustadas por el desabastecimiento y el discurso obrerista del gobierno. Por la estatización del transporte entró en paro una gran cantidad de camioneros lo que provocó una carencia de alimentos y una situación parecida a una guerra civil en el país.³⁹

Como ya dijimos, la oposición se sirvió de manera eficaz de los medios de comunicación de masas. Se puede decir que ganó en ellas la batalla ideológica. Tenía a su disposición 70% de las radiodifusoras, 80% de la prensa y tres de los cuatro canales televisivos. El acceso a la radio en este momento llegó a casi 99 por ciento de los chilenos mientras que la televisión había llegado solo en 1962 a Chile y no contaba con un público tan amplio.⁴⁰ Sin embargo era el medio decisivo. El Canal 13, El Mercurio y la Radio Nacional de Agricultura eran las portavoces más potentes del Partido Nacional.⁴¹

Por esta situación medial muy poca favorable para la Unidad Popular algunos investigadores ven en el documental un escape.⁴²

³⁸ Véase Timossi, pág. 127.

³⁹ Véase Valdivia Ortiz de Zaráte, pág. 201.

⁴⁰ Mattelart señala en este contexto a “la marcha de las cacerolas”, una de las primeras manifestaciones masivas. Dice que en investigaciones mostraron que el promedio de una radio encendida de una ama de casa en este tiempo eran de 5 a 6 horas. Véase Mattelart, en: Chanan, pág. 67.

⁴¹ Véase Mouesca, 1988, pág. 64.

⁴² Dice por ejemplo Mouesca: “Surgió entonces la alternativa de concentrarse en los documentales, lo que resultaba coherente con la pobreza de los medios disponibles y las necesidades del régimen de fortalecer su frente propagandístico en una batalla, la de los medios de comunicación, que estaba lejos de ser favorable a la Unidad Popular.” Mouesca, 1988, pág. 64.

Colaboradores importantes encontró la oposición en algunas de las organizaciones de los UUEE. La CIA financió en gran medida los medios de comunicación para generar propaganda (también para convencer al Congreso), grupos secretos en apoyo secreto a la oposición, el movimiento de extrema derecha Patria y Liberad. La ITT que financiaba la campaña de Jorge Alessandri. La operación Centauro se llamaba la preparación del clima del caos previo en la que participaron empresas transnacionales como la ITT, Anaconda y Kenecott para mencionar algunas. La expropiación de las empresas mineras sin indemnización tomó UUEE como razón para bloquear importaciones y suspender los créditos. En un plan secreto colaboradores de los UUEE obraron sobre las FFAA para alentar a los militares y darles ayuda directa para un golpe.⁴³

En cuanto a las Fuerzas Armadas, la UP se afirmaba mucho en el peso de la tradición constitucionalista, funcionar junto al gobierno como apoyo para la sobrevivencia del pueblo y la seguridad nacional y la no interferencia en un proceso político. El intento de Allende era incluir a las FFAA dándoles tareas en la construcción social y del desarrollo, en el área de servicios, de la propiedad social y la investigación en la lucha contra el subdesarrollo. A partir de la huelga de los camioneros en octubre en 1972 Allende perdió gran parte del aparato del Estado y tuvo que requerir a las FFAA, ya no como colaboradores, sino como único recurso. El paro de 1972 se solucionó con un gran cambio político, la constitución de un gabinete cívico-militar lo que intensificó la discusión interna de la UP.⁴⁴

Otra dificultad que se hizo cada vez más visible, eran las diferencias ideológicas internas de la propia Unidad Popular. Vallejos enfoca los problemas internos de la izquierda dividiéndola en “gradualistas” y “rupturistas”.⁴⁵ Los gradualistas buscaban la “vía pacífica” que se apoyaba en el marco institucional para llegar a la meta socialista lo que incluía alianzas, también con la clase media y parte de la burguesía. En cierta medida se apoyaba en la continuación de la tradición institucionalista (democrática), que existía en el país desde los años treinta, la que podría servir de forma modulada en beneficio de los trabajadores. Ya que el Estado había

⁴³ Véase Timossi, págs. 79-80 y 127.

⁴⁴ Véase Valdivia Ortiz de Zaráte, págs. 186-200.

⁴⁵ Los “gradualistas” se componían por: el PC, segmentos del PS y Allende y un sector de la MAPU (después de 73 se llamaba MAPU Obrero-Campesino). Los “rupturistas” por: el PS, la MAPU, la Izquierda Cristiana y la MIR (aunque ésta no formaba parte de la UP). Véase Vallejos, págs. 15. Este párrafo es interesante teniendo en cuenta que las diferencias internas de la izquierda se reflejaban de una u otra forma en muchos microorganismos de la época, como por ejemplo también en la Chile-Films.

adquirido injerencia en sectores productivos y sociales, querían usarle en función de cambios estructurales como en la reforma agraria, la nacionalización de riquezas nacionales, la estatización de créditos y grandes empresas etc. En cambio los rupturistas estaban por un camino rápido y mediante la toma violenta del poder total. Veían el paso a un gobierno popular solo en la línea ortodoxa leninista, es decir, en la destrucción del Estado burgués. Los órganos de la institucionalidad tendrían que pasar a las manos de las masas que ejercerían sus intereses desde la base (desde las fábricas, minas, fundos, poblaciones etc.). Inspirado en el ejemplo cubano, que mostró la posibilidad de independizarse, los rupturistas querían plantear la revolución a nivel continental. En contra de esta perspectiva internacionalista los gradualistas intentaron destacar y orientarse en la particularidad de cada país latinoamericano en cuanto a su desarrollo económico, político y social.⁴⁶

⁴⁶ Véase Vallejos, págs. 15-32.

4. EL CONTEXTO CULTURAL

En el ámbito cultural ya se había empezado a expresar de antes dentro de los valores del nuevo hombre como lo proponía Allende en un discurso: un hombre que tiene una concepción distinta, con otros valores, uno que no sea movido solo por el dinero, que busca para el futuro otro camino y cuya inteligencia es la gran fuerza creadora⁴⁷. Protagonista era quizá la Nueva Canción Chilena, fenómeno de masa que proclamaba la lucha por la igualdad y la superación de la pobreza lo que dejó marcado a sus receptores. También los cineastas ya habían iniciado su camino a un cine de denuncia. Más tarde aparecieron los jóvenes muralistas-propagandistas (iniciado por las llamadas Brigadas Ramona Parra), la Editorial Nacional Quimantú (con una cantidad de publicaciones nunca visto antes en el país), compañías de teatro con enfoques sociales y se hace el esfuerzo de reanimar Chile-Films como productora estatal. En 1971 Pablo Neruda recibió el premio Nóbel. En un clima de gran entusiasmo muchos creadores buscaban superar los valores burgueses, los fundamentos del capitalismo e incorporarse al sistema político que se quería instaurar. Describe Mouesca el clima cultural de siguiente manera:

“Lo dominante en el panorama cultural durante los años de la Unidad Popular es el clima de entusiasmo, de excitación y hasta euforia que caracterizó la labor de los creadores, y la expectación y alegría y, en algunos casos hasta interés apasionado, con que las creaciones artísticas eran recibidas por sus destinatarios.”⁴⁸

Mencionamos la fuerte presencia de la Nueva Canción Chilena en los documentales chilenos de la época. La Nueva Canción Chilena venía desarrollándose desde los años sesenta. En 1969 se organizó el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena con grupos y personas como Violeta Parra, Vítor Jara, Rolando Alarcón, Héctor Pávez, Ángel Parra, Quilapayún (cuatro barbas), Inti-Illimani, Los hermanos Parra, Patricio Manns y otros. Ellos describen los problemas sobre todo del entorno político y social en un margen nacional, pero también latinoamericano por lo tanto de que las quejas asumen muchas veces un carácter continental (y otras veces también universal). La música está basada en la música folclórica y mezclada

⁴⁷ Allende, citado en: Timossi, págs. 18-19.

⁴⁸ Mouesca, 1988, págs. 50 y 51.

con otros elementos, instrumentos y ritmos de la música continental, a veces en composiciones muy largas como por ejemplo en la “Cantata santa María de Iquique”.⁴⁹ Señala Pring-Mill que este género – canción de lucha y esperanza / canción protesta / canción política – y su comprensión sociopolítica tiene una función unificante e integrante en el que el individuo se siente parte de una unidad mayor.⁵⁰ Muchos de sus intérpretes se comprometieron con el gobierno de la UP de manera que éste encontró en ellos un apoyo político-musical y de difusión masiva, como lo ocurrió también en otros países en el mundo.⁵¹

La idea detrás de la Editorial Nacional Quimantú era distribuir de manera masiva libros con precios bajos y en ediciones numerosas. Dice Albornoz que el libro de bolsillo, soporte principal de esta nueva cultura editorial masiva y popular, se convirtió así en símbolo de acceso generalizado a la cultura formulado e incentivado por la UP.⁵²

Había proyectos de fascículos y libros lanzados al mercado de manera semanal y accesible, y en distintas ediciones y colecciones (“Quimantú para Todos”, “Nosotros los Chilenos” y los “Cuadernos de Educación Popular”). Abarcaron temas de la historia chilena (acontecimientos, personajes etc.), de la literatura universal y latinoamericana, cuentos infantiles o también clásicos del pensamiento social, todo bajo el lema “Una llave para abrir cualquier puerta”.⁵³

En el mundo teatral hubo grupos que transformaron obras que parecían ajenas, como Shakespeare, Chéjov etc., en colages de fácil comprensión, como por ejemplo la compañía teatral “El Ángel”.⁵⁴

Los artistas de las artes plásticas encontraron en las murallas su principal soporte para expresar el apoyo para el gobierno de Allende. La superación de los valores burgueses del arte se manifestaba en llevar y traer el arte al pueblo, incluyendo aquello como propios creadores. Los protagonistas de este movimiento que funcionaba como una publicidad política eran Las

⁴⁹ La “Cantata santa María de Iquique” fue escrito por Luís Advis y interpretado por Quilapayún (y también por otros grupos). Luis Advis era junto con Sergio Ortega el compositor más conocido de este momento.

⁵⁰ Véase Pring-Mill, pág. 324.

⁵¹ Un grupo del momento era Inti-Ilumani que interpretaba todo el programa de la Unidad Popular en un disco llamado Canto al programa. Títulos son entre otros: “Canción del poder popular”, “Canción de la reforma agraria”, “Canción de la nueva cultura”. La mayoría fue compuesto por Luís Advis y con la letra de Julio Rojas.

⁵² Véase Albornoz, en: Vallejos, pág. 156.

⁵³ Véase Albornoz, en: Vallejos, págs. 156-158.

⁵⁴ Véase Albornoz, en: Vallejos, pág. 153.

brigadas Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán. Un ejemplo es el mural que se hacía en los tajamares del río Mapocho, pintado por Las brigadas Ramona Parra. Mostró la historia del movimiento obrero y del Partido Comunista a lo largo de un muro de 200 metros.⁵⁵

Pero los tres años de la Unidad Popular también se hacían cortos en el sector cultural. Dice Mouesca: “Los tres años no fueron suficientes tampoco para producir cambios profundos y duraderos en la fisonomía cultural del país. No hubo una verdadera *política cultural*.”⁵⁶ Y opina Volodia Teitelboim en el año 1971:

“Pero, diciendo francamente un secreto a voces, revelando un misterio público, en verdad hasta ahora no ha existido aún de parte de la Unidad Popular, como movimiento, ningún planteamiento sistemático, completo, teórico y práctico sobre la naturaleza, características, premisas y elementos substanciales a la revolución cultural en Chile. El presidente Allende lo ha echado de menos.”⁵⁷

Es una opinión parcial en el sentido de que la política cultural deseada y extrañada se hubiera dirigido hacia el sistema socialista y dentro de una línea probablemente estricta (lo que se puede y lo que no), por lo que dijo también: “la tarea esencial de la revolución cultural es la lucha por la conciencia revolucionaria.”⁵⁸

Como indicamos el ámbito artístico “izquierdista” era heterogéneo y las voces respecto a este tema diversas. En un texto llamado “Por la creación de una cultura popular nacional” un grupo de escritores llamaron la atención al peligro que concebía una ortodoxia total en la creación y la correspondiente limitación de la misma en la construcción de una nueva cultura, finalmente podría ser contraproducente.⁵⁹

Como en la Nueva Canción Chilena también en el sector audiovisual ya se había desarrollado un tono nuevo desde antes. Dicen Carvalho / Díaz hablando sobre los años 60: “El debate sobre el cine nacional no fue nunca más vivaz y encendido que en aquellos años.”⁶⁰ Chanan incluso llega a decir:

⁵⁵ Véase Albornoz, en: Vallejos, págs. 167 y 168.

⁵⁶ Mouesca, 1988, pág. 50.

⁵⁷ Teitelboim, citado por Albornoz, en: Vallejos, pág. 164.

⁵⁸ Teitelboim, citado por Albornoz, en: Vallejos, pág. 165.

⁵⁹ Véase Albornoz, en: Vallejos, págs. 151 y 152. En el grupo de los escritores se encontraron entre otros Enrique Lihn, Jorge Edwards, Alfonso Calderón, Waldo Rojas Hernán Lavín.

⁶⁰ Cavallo / Díaz, pág. 274.

“It is possible to trace almost the entire history of Popular Unity through the new Chilean cinema which was born in the early 1960s and went into exile on 11 September 1973. To do so not only raises questions about the political process in general, it also raises questions about roles which the mass media, and (for us) cinema in particular, play in this process - about the integral connections between political and ideological struggle, about the way the media constitute an essential form of ideological control in the hands of capital, or the extent to which they can become a strong weapon in the hands of the left.”⁶¹

Este autor menciona el Nuevo Cine Chileno y una de sus películas fundamentales: *El Chacal de Nahueltoro*. Ya entrando más al tema del cine de aquella época esta cita parece interesante ya que establece una comparación entre el país Chile y un ser humano que descubre y aprende sobre sí mismo. La mencionada película de Miguel Littín trata de un hombre asesino en la cárcel. A través de una educación y una ilustración que le dan en la cárcel llega a entender lo que hizo y que hasta cierto punto había sido víctima de las estructuras sociales del país. Todo eso poco antes de que se cumpliera la sentencia de muerte. La relación se encuentra en un Chile que de la misma manera aprende a conocerse, valorarse y a expresarse, y a entender la dominación desde fuera poco antes de “morirse”, de hundirse de nuevo, por un golpe militar.⁶²

Uno de los problemas principales del cine chileno es en la opinión de Chanan la dependencia cultural, creada por la dependencia política, que finalmente afecta la propia valoración del cine nacional. Una expresión de esta dependencia cultural puede ser la valoración de lo propio solo después del comentario y la valoración que viene de afuera, por ejemplo a través de revistas de cine (y en especial el “Cahier du Cinéma”). Habla por lo tanto de una importancia grande del Festival de Viña del Mar que hizo hincapié en la producción nacional y continental.⁶³

El Nuevo Cine Chileno se tratará en el capítulo siguiente dentro del contexto del Nuevo Cine Latinoamericano.

⁶¹ Chanan, 1976, pág. 2

⁶² Véase Chanan, 1976, pág. 3. Como se puede suponer a través de esta cita y el comentario en continuación, en el libro de Chanan muchas veces trasluce su vocación.

⁶³ Véase Chanan, 1976, pág. 21.

5. EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO (NCL)

5.1 La idea detrás

Después de este panorama histórico y cultural todavía seguimos con la realidad no filmica que propone Hohenberger, aunque intimidando la temática. Para este marco más estrecho se toma como punto de partida el Nuevo Cine Latinoamericano. Por una parte por la influencia de obras filmicas y ensayísticas que aportaron los diferentes protagonistas del NCL, lo que especifica el ambiente cultural de la época del que ya se ha hablado en el capítulo anterior, y por otra parte por la significación que tenía el Festival de Viña del Mar para los cineastas chilenos.

¿Qué es este cine que empieza a hacer sus primeros pasos en los años cincuenta? ¿Quiénes son sus protagonistas y cuáles las inquietudes que les une? y ¿cuál era la importancia de este cine?

El cineasta boliviano Jorge Sanjinés hace en un artículo en la revista “El ojo que piensa” una comparación entre el Cine Neorrealista y el NCL. No es el único que estudia el neorrealismo italiano y sus influencias en el cine latinoamericano dado que muchos de los cineastas del NCL entraron en contacto con éste por estudios en Europa en los años cincuenta – entre otros en el Centro Supremiale di Roma. Señala que ambos cines nacieron de una crisis social-histórica, denuncian la situación social, económica, política y cultural. En América Latina se vuelve en contra la oligarquía, el militarismo y la dependencia de UUEE. Son cines que se inician por contestatarios para cambiar la realidad social, que se enfrentan a los gobiernos y sus atrocidades, que buscan mostrar lo que intentan esconder o dar por olvidado y hasta que a veces los realizadores se juegan sus vidas. Sin embargo en Italia los cineastas se encontraron con las ruinas pero con un país ya librado del fascismo, cuando en los países latinoamericanos todavía se encontraban con censuras políticas internas. Y por otra parte a los italianos no les hacía falta emprender una búsqueda de la identidad, mientras a los latinoamericanos sí. Destaca que el NCL no logró tener nunca la presencia a nivel mundial, como es el caso del Cine Neorrealista (sobre todo ya a partir de las primeras películas) lo que luego lo limita en varios aspectos (distribución limitada, no llega a un público masivo y entonces no llega dinero y no hay presupuestos fuertes – aunque todo eso con grandes variaciones dependiendo de cada país). Además el monopolio de UUEE ya había ganado mucho terreno en comparación

con el tiempo neorrealista.⁶⁴

Aunque quizá no en la medida del Cine Neorrealista, el cine de América Latina llegó a tener una nueva presencia. Consideramos el siguiente comentario de Chanan:

„In the space of ten or fifteen years, a movement developed which not only reached from one end of the continent to the other, but brought the cinema in Latin America to world - wide attention for the first time.”⁶⁵

La importancia se encontraba en salir del aislamiento, de buscar la solidaridad de los países vecinos que mayoritariamente pasaron por una situación histórica similar, y en el intento de “instrumentalizar” el cine como apoyo político o social. A la vez hacía hincapié a la introspección de lo propio de cada país, es decir, era tanto internacional como también nacional. Contemplando diferentes lecturas, los factores comunes eran entonces – muchos ya vimos en el capítulo sobre cine revolucionario (capítulo 2.2) – la lucha por la dignidad continental y dentro de una ideología pan-americana, la contribución al desarrollo de las culturas nacionales, destacar y deshacerse de la penetración extranjera, rechazar el cine hollywoodense y también las propias industrias cinematográficas locales (aunque más confuso donde no había fuertes industrias), la abolición del estrellato, estar en contra de un cine no militante. Criticaron a los cineastas que no querían ponerse al servicio de las estrategias revolucionarias como también a los que desconfiaban en el cine como instrumento para producir un cambio social.

Los autores Cavallo y Díaz opinan que el concepto del Nuevo Cine Latinoamericano necesita una profunda revisión teórica. Encuentran por ejemplo en la conceptualización de la ideología pan-americana más prisa que rigor intelectual y dado a sus muchas mutaciones no sirve para base del NCL. De la misma manera les parece insuficiente hablar de una identidad política que se le atribuyó en su momento para sustentar la idea de un movimiento fílmico. Las influencias que se le suponen (aparte del neorrealismo italiano mencionan también la Nouvelle Vague y el Cinéma Verité) fueron asimiladas y procesadas de maneras muy diferentes.⁶⁶ También menciona Ruffinelli que el NCL no era monolítico, sino que se formaron entre las diferentes formas dos direcciones principales: una por un cine político y

⁶⁴ Véase Sanjinés, en:

http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html

⁶⁵ Chanan, 1996, pág. 740.

⁶⁶ Véase Cavallo / Díaz, págs. 265-266.

militante y otra por un cine individualista, psicológico o existencial.⁶⁷ Si consideramos este comentario se puede ver que, aparte de que las “diferencias temporales, espaciales y formales fueron tantas como las de las culturas y realidades políticas de cada país”⁶⁸, había existencia de otras orientaciones muy distintas a lo que comúnmente se menciona.

5.2 El Festival de Viña del Mar

El primer encuentro de los cineastas con carácter internacional se dio en 1954 en Montevideo, convocado por el Sordre (una emisora de radio uruguayo), con la participación de John Grierson, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri, para mencionar algunos. Más tarde, en el año 1967, el pediatra y cineasta chileno Aldo Francia organizó en Viña del Mar otro Festival. Era el antecedente del mismo Festival que se dio dos años más tarde, pero esta vez con la presencia de cineastas de distintos países latinoamericanos. Entre los presentes algunos ya gozaron de una repercusión mundial, como los brasileños Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Pedro de Andrade, los cubanos Espinosa y Álvarez, el uruguayo Mario Händler y el boliviano Jorge Sanjinés.

El Festival significó un gran impulso para los cineastas chilenos como Miguel Littín, Pedro Chaskel, Helvio Soto, Aldo Francia, Patricio Guzmán, José Román, Luís Cornejo, Álvaro Ramírez, Héctor Ríos, Nieves Yankovic y Jorge di Lauro, Douglas Hübner etc.⁶⁹ tanto por la posibilidad de ver innovaciones filmicas que venían del propio continente como también por la posibilidad de mostrar sus propias obras y llegar así a un público más grande (y más especializado).⁷⁰

Tanto la situación de la cartelera que había en este momento en Chile – eran en general producciones estadounidenses de poca calidad – como también la situación de la crítica dejaba que desear. El espectador chileno se encontraba ante un empobrecimiento cultural. La crítica en el país era superficial, no tomaba en serio al arte cinematográfico y no aportaba nada en cuanto a enriquecimiento teórico o reflexión. Mencionamos el público que no confiaba en las producciones latinoamericanas sin comentarios críticos que llegaron de

⁶⁷ Véase Ruffinelli, pág. 69.

⁶⁸ Cavallo / Díaz, pág. 268.

⁶⁹ En una entrevista que hace Chanan con Miguel Littín éste dice: “Rocha’s first films played an extremely important role in the history of Latin America cinema, because to our eyes they made foreign filmic models seems out of date, thanks to them we understand that these old models were no longer viable and henceforth it was necessary to find Latin American models.” Chanan, 1976, pág. 65.

⁷⁰ Véase Mouesca, 2005, pág.73.

Europa, como por ejemplo a través de “Cahiers du Cinema”, la revista prestigiosa del momento. Este hecho afectó por lo tanto de que muchas películas de los diferentes países latinoamericanos – y a veces incluso dentro del mismo país– se dieron a conocer solo por esta vía europea. La primera revista en Chile especializada en cine, llamada “Primer Plano”, apareció en el verano de 1972.⁷¹

5.3 Los aportes cinematográficos y ensayísticos

Los países que adquieren por una u otra causa un carácter protagonista en el Nuevo Cine Latinoamericano son: Argentina, Brasil, Cuba, Bolivia y Chile. En un breve panorama se expondrán los aportes filmicos y ensayísticos de los países mencionados.

En Brasil se formó el “Cinema Novo” alrededor del director Glauber Rocha y su ensayo “La estética de la Violencia (o del hambre)”, publicado en 1963. Resume Glauber:

“El hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social; es la ausencia de su sociedad. De ese modo podemos definir nuestra cultura de hambre. Ahí reside la práctica originalidad del nuevo cine con relación al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, resentida pero no comprendida. (...) La más auténtica manifestación cultural del hambre es la violencia. (...) Pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado.”⁷²

Entre otros contemporáneos brasileños que respiraban las mismas ideas se encontraban Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*), Ruy Guerra (*Los fusiles*).

Poco mencionado es el ensayo “Antopofagia Cultural” del brasileño Pedro de Andrade. La expresión antopofagia cultural proviene del escritor Oswald de Andrade y fue retomado por los escritores del movimiento novista y también por los cineastas a comienzo de los años sesenta. La idea era devorar todo lo que culturalmente fuera útil, independiente de su procedencia, con el fin de crear una obra estética nueva y original. Tomar elementos que no son propios de la cultura pero adquiriéndolos, transformándolos y mezclándolos con rasgos propios hasta que vuelva ser producto nacional.⁷³

⁷¹ Véase Chanan, 1976, págs. 21-22 y Ruffinelli, pág. 117.

⁷² Glauber Rocha, citado en: Orell, pág. 76.

⁷³ Véase Orell, pág. 87.

En Argentina influyó por un lado la “Escuela documental de Santa Fe” cuyo fundador es Fernando Birri. Junto con los alumnos hizo *Tire Dié*, un documental que habla de niños que acompañan los trenes pidiendo a los viajeros que les tiren monedas.

Otro protagonista de este país era el Grupo Cine Liberación, encabezado por Fernando “Pino” Solanas que realizó junto con Octavio Getino el documental *La hora de los hornos*. Éste tuvo una repercusión internacional y es conocido como una de las grandes películas de América Latina. El documental, que tiene una duración de casi cuatro horas, presenta a América Latina como una sucesión de dominios coloniales y neocoloniales, integrando la falsedad de la burguesía nacional. Como manifestación hacia un “Tercer Cine”, un cine comprometido que denuncia las circunstancias históricas de los países del “Tercer mundo”, es una película pionera en el continente latinoamericano.⁷⁴

En Cuba destaca Julio García Espinosa, director, ensayista y fundador (junto a otros) del ICAIC con su escrito “Por un cine imperfecto”, publicado en 1969. El concepto un cine imperfecto describe Espinosa de la siguiente manera:

“Cine que se identifica con una actitud ‘interesada’ en el arte. Cine que le interesa más la calidad en abstracto, la instancia cultural que la sustenta. Cine que puede encontrarle mucho más importancia cultural a una obra técnicamente mal hecha que a una película técnica y artísticamente lograda. Porque su propósito es clara y abiertamente ideológico. Porque su aspiración fundamental, repito, no es la de hacer una revolución estética sino la de contribuir a hacer una revolución cultural.”⁷⁵

Otro protagonista cubano es Santiago Álvarez. Opina Ruffinelli que la historia del documental sin el cineasta Santiago Álvarez es difícil de contar, dado que su obra tenía una gran influencia en los documentalistas latinoamericanos.⁷⁶ No es el único que califica a Álvarez como figura que destaca a nivel internacional. Con obras como *Now!*, *Hanoi martes 13*, *79 primaveras*, *Ciclón* y numerosos noticiarios producidos por el ICAIC aborda importantes temas y sucesos históricos mundiales. Llegó a entrevistar personas como Fidel Castro, Che Guevara, Ho Chi Min o Salvador Allende. Entre otros elementos se repiten en el lenguaje cinematográfico de sus documentales tanto el uso de una banda sonora, que se convierte en vertiente fundamental para la argumentación (y la acción dramática), como

⁷⁴ Véase Mouesca, 2005, pág. 82.

⁷⁵ Espinosa en una carta de respuesta en la que responde a una crítica a su teoría del cine imperfecto, Primer Plano, primavera 1972, págs. 37 y 38. También lo cita Orell, pág. 84.

⁷⁶ Véase Ruffinelli, pág. 75.

también la integración de fotos. El mismo empleo podemos observar en varios de los documentales chilenos.

En Bolivia se formó el grupo Ukamau (en el idioma aimará significa “así es”) que tiene el nombre de una película de Jorge Sanjinés. Es una película importante en América Latina que tuvo gran éxito de público. Cuenta sobre la relación de los indios y los mestizos y cómo los últimos funcionan como intermediarios de los blancos que explotan a los primeros.

5.4 Chile

Vimos algunas de las influencias que podían haber tenido estos movimientos y escritos en algunos cineastas chilenos. Pero ¿qué significó el Festival de Viña del Mar para el cine chileno aparte de los aspectos ya mencionados?

En 1979 se celebra en el Festival de la Habana el “origen” del Nuevo Cine Latinoamericano poniéndole la fecha de su nacimiento en el año 1967 por el Festival de Viña del Mar. Ruffinelli subraya este hecho con tal de que le resulta interesante que en este Festival el largometraje era más bien ausente. Había 41 documentales, 13 cortos de ficción y un medimetraje, *Manuela* de Humberto Solás que ganó el premio principal. Con eso quiere señalar la llamativa presencia del documental en el Festival de 1967. A la par muestra la ausencia de su valoración dado que el premio se llevó el largometraje aunque el documental era prácticamente el único presente.⁷⁷

Ya se ha mencionado el Nuevo Cine Chileno. El año 1969 fue hasta entonces uno de los años más productivos en cuanto a la producción cinematográfica chilena. El Festival dio la oportunidad de llegar a un público internacional con largometrajes como *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín. La cuarta película que se incluye en este auge productivo y de calidad – y del que finalmente salió también el nombre Nuevo Cine Chileno – es *Caliche Sangriento* de Helvio Soto. Esta película no pudo ser estrenada por problemas con la censura.⁷⁸

⁷⁷ Véase Ruffinelli, págs. 67-69.

⁷⁸ La película muestra otra visión histórica de la guerra del pacífico entre Perú y Bolivia y Chile entre 1879 y 1883, poca halagüeña para los chilenos. Muy lejos de un mito se ve de forma sobria los intereses reales de esta guerra, los materiales primos. Muestra Inglaterra como el que más provecho sacó de esta situación, usando Chile como títere.

5.5 El manifiesto de la Unidad Popular

Muchos de los cineastas chilenos firmaron el llamado Manifiesto de la Unidad Popular. Este manifiesto, que fue redactado por Miguel Littín, apoyaba la candidatura de Allende y definía una serie de tareas y deberes del cine chileno entendiéndolo como revolucionario: “el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario”⁷⁹.

6. CHILE-FILMS

6.1 Posturas distintas

El punto de partida para este capítulo es la realidad película, es decir, el análisis de los factores que forman parte del producto película como la producción, el financiamiento, el propósito, la publicidad, la distribución, el laboratorio, la técnica, el montaje etc.

Sobre la productora estatal Chile-Films se puede encontrar comentarios como los siguientes que son sacados de un bosquejo que hace Mouesca:

“En el pleno cinematográfico no hubo jamás una actividad tan importante y tan rica como durante esos tres años. Numerosos jóvenes pudieron filmar, y en el país estábamos en camino de estructurar un aparato más eficaz que iba a dar a la producción chilena una auge considerable.”⁸⁰

Helvio Soto expresa su desacuerdo de la creación artística dentro de un organismo político:

“El cine chileno dependía de un organismo estatal muy poderoso que controlaba, sobre todo, el partido Comunista. Hacia el fin del gobierno de Salvador Allende, fue el partido Socialista el que fue asumiendo una importancia muy grande en el cine. El poder se compartió entre los cineastas y los organismos políticos tradicionales. El cine retomó los errores de interpretación política de los dirigentes de la izquierda tradicional: es evidente que un cineasta comunista va a decir siempre lo mismo que el Secretario General del Partido Comunista.”⁸¹

⁷⁹ Véase Mouesca, pág. 53.

⁸⁰ Miguel Littín, citado por Mouesca, 1988, pág. 59.

⁸¹ Helvio Soto, citado por Mouesca, 1988, pág. 59.

Dice Raúl Ruiz sobre las actividades de este organismo:

“Indudablemente, era querer demasiadas cosas a la vez. No fue posible llegar a organizar Chile-Films de modo estable. Había muchas diferencias y mucho individualismo.”⁸²

6.2 Una empresa del Estado

Chile-Films fue creado al inicio de los años cuarenta a través de la CORFO (Corporación Nacional de Fomento a la Producción), un intento de montar una industria cinematográfica. Después de una larga existencia marginal y con interrupciones recibió nuevos impulsos en la época de Eduardo Frei, a mediados de los años sesenta. Bajo el gobierno de este presidente se favoreció también la producción local con una serie de ayudas fiscales para mejorar la situación del cine. Aunque se logró aumentar paulatinamente la producción, no se pudo ignorar la falta de técnicos importantes para que hubiera sido un verdadero apoyo para el cine chileno. A esta situación se les sumaba la mala calidad de las películas que hubo en este momento, que mayoritariamente buscaban copiar producciones extranjeras.

En los tres años que duró la Unidad Popular Chile-Films pasó por tres presidentes: Miguel Littín (cineasta), Leonardo Navarro (economista) y Eduardo Paredes (médico y antes director de la Policía de Investigaciones). Tanto Mouesca como también Sempere y Guzmán analizan estos tres años según sus características y destacan los períodos de siguiente manera: Sempere y Guzmán distinguen entre un “período creativo”, seguido por un “período administrativo”. Mouesca diferencia en un primer período que era caótico y poco razonable en aspectos económicos pero muy creativo⁸³, en un segundo período en el que se buscó el balance económico y la exhibición de la producción en cortometrajes documentales y propagandísticos y en un tercer período en el que el cine ya se veía muy afectado por la escasez general del país.⁸⁴

⁸² Raúl Ruiz, citado por Mouesca, 1988, pág. 60. Los comentarios sobre Chile-Films son hechos poco después del golpe.

⁸³ Dice también Guzmán: “Fue un período muy anárquico, pero muy creativo, de querer hacerlo todo inmediatamente.”, Sempere / Guzmán, pág. 63.

⁸⁴ Véase Mouesca, págs. 56-58 y Sempere / Guzmán págs. 63-64.

Fijándonos en el sector del cine de este tiempo y en su relación con el Estado se puede hablar de una cierta contradicción. En general los cineastas querían manifestar su apoyo al nuevo gobierno socialista, pero por otro lado éste no mostró mayor interés en el cine como industria nacional. No existía una política cultural concreta. Dado que en la productora había muchos partidarios de diferentes partidos políticos de la izquierda, Chile-Films no tardó en convertirse en otro escenario de los conflictos internos de la Unidad Popular (izquierda revolucionaria, izquierda reformista, las discrepancias con la MIR). En cuanto a la administración y el financiamiento faltaba estrategia más allá de la ideología – por lo menos en la fase inicial.⁸⁵ Aparte de los problemas internos se les juntaban otras dificultades, como el bloqueo desde UUEE. El boicot que nació de la estatización del cobre afectó también al cine. Las distribuidoras estadounidenses, que tenían entonces un 80 por ciento de la distribución en sus manos, dejaron de traer películas. Esto significaba una escasez de películas en grado mayor por lo tanto de que carecían también las películas francesas e italianas, que fueron negociadas por empresas estadounidenses. Y, más tarde, en un estado de crisis avanzado, ya no era posible importar más material virgen para la producción de nuevas películas.⁸⁶

6.3 Las tareas y aspiraciones de Chile-Films

Resume Mouesca: “Se quiso concentrar en un organismo único un conjunto de tareas que por su vastedad y complejidad exigían una descentralización, ejes de decisión diferentes.”⁸⁷

¿En qué consistía entonces este ‘conjunto de tareas’? ¿Cuáles eran los cambios que se hacía y qué idea había detrás?

El panorama de los proyectos abarcaba la producción de películas (la supuesta producción de 8 películas al año se redujo en el 1972 a dos y finalmente a cero), la distribución comercial de películas en general, la organización de salas, becas para la formación cinematográfica, una cineteca con material prestado, un noticiario parecido al del ICAIC, talleres etc. En algunos talleres se ofreció a la gente película virgen para experimentar con ella. La idea general era alejarse de un cine-elite y ampliar el acceso al cine. Por una parte se quería ofrecer la posibilidad de hacer cine a cualquiera, independientemente de su clase social y por otra parte concientizar a la gente sobre el cine nacional y llegar a una difusión mayor, mostrándoles,

⁸⁵ Aparte de la falta de una verdadera Ley de Cine en Chile Ruffinelli destaca otros problemas principales de este período: la falta de distribución, lo que hacía el esfuerzo de producción filmica inútil, y salas de cine que estaban equipadas con proyectores de 35mm mientras que la mayoría de los noticiarios y documentales fue realizada en 16mm. Véase Ruffinelli, pág. 83.

⁸⁶ Véase Ruffinelli, pág. 83.

⁸⁷ Mouesca, 1988, pág. 62.

informándoles de temas actuales del cambio que está viviendo el país.⁸⁸ Como ejemplo podría haber funcionado el ICAIC.⁸⁹ Sin embargo las circunstancias político-culturales no eran las mismas. El ICAIC contaba con una unidad interna, encontró una atención jurídica ya en la primera constitución y, como ya fue mencionado en otras páginas, la situación (medial) de la oposición era otra. En un momento Chile-Films y el ICAIC suscribieron un convenio de colaboración cinematográfica para “contribuir a un más profundo conocimiento de las realidades de ambos países.”⁹⁰ En general se trataba de un intercambio de películas y noticiarios cinematográficos, de técnicos, de experiencias y expectativas en cuanto al cine (por ejemplo desarrollo, difusión, planos, información sobre coproducciones etc.) y de material relacionado al cine, como revistas, material para cinematecas etc.

Poner el convenio en el presente texto sirve para ilustrar la idea intercontinental del cine que se tenía en este momento. Si realmente se logró realizar algunas de las ideas que en él se encuentra no sé. Es muy probable que el convenio no salió del margen de ser un proyecto, dado que fue firmado por Alfredo Guevara, entonces director del ICAIC, y Miguel Littín, entonces director de Chile-Films, que llevaba solo algunos meses en esta función.

6.4 Respeto al documental

Con el período del segundo presidente, Leonardo Navarra, se ponía el enfoque en la producción de documentales, sobre todo por el tema de los costos. Los documentales producidos por Chile-Films debían orientarse al programa de la Unidad Popular. En este aspecto se visualizaba los problemas de la propiedad, la cuestión campesina (Reforma Agraria), la estatización de las minas. En general fueron tratados los logros del gobierno y los éxitos de la clase obrera, hasta filmes que prepararon a la gente para los pasos del gobierno. Dice Córdova que en 1971 empezó a separarse el concepto de ‘Nuevo Cine Chileno’ del ‘cine de la Unidad Popular o Cine de Allende’:

⁸⁸ Véase Bolzoni, págs. 50-51, Ruffinelli pág. 83 y Guzmán / Sempere, pág. 63.

⁸⁹ El ICAIC se compone por tres empresas: exhibidora (mantiene todas las salas del país), distribuidora (coordina todo el material que va a las salas), productora (con un edificio con estudios de montaje, sonido, plató y trucaje etc.). Se elaboraba un plan temático con la productora y los realizadores dónde se discutía las necesidades de la revolución, acompañado por asesores del partido comunista.

⁹⁰ Cine Cubano, 1969/70, pág. 36. Una copia del convenio se encuentra en esta revista, págs. 36-41.

“Ahora todo pasaba por Chile-Films, órgano centralizador, si no de la producción de los films, de alguna manera subvencionador de un porcentaje importante de lo realizado por esos años. Y aquí la contaminación política era insoslayable.”⁹¹

En este momento parece importante señalar la opinión de Mouesca. Dice que los productos que se conocen como “cine de la Unidad Popular” suelen ser mayoritariamente el cine que se hizo fuera de la institución estatal Chile-Films por ‘cineastas independientes’, varias veces en asociación con universidades.⁹² Para estos cineastas se deja deducir que Chile-Films no funcionaba como centro de orientación para la actividad cinematográfica o como industria, sino como empresa prestadora de servicios.⁹³

Finalmente había poco tiempo para montar una industria cinematográfica chilena y no se puede decir si finalmente se lo hubiera logrado o no. El proceso fue interrumpido por el golpe y la experiencia cortada.

⁹¹ Córdova, pág. 106. Aunque Córdova se refiere aquí más a las películas de ficción – como muchas otras veces en su libro – este cambio se dio también en el cine documental. Dice Chaskel incluso: “Los documentales interesantes fueron hechos antes del 1970 por el tema de la programación de la UP.” citado en: Mouesca, 2005, pág. 78.

⁹² Véase Mouesca, 1988, pág. 70.

⁹³ Dice Mouesca que durante los años de la UP la prestación de servicios (acceso a sus estudios, utilización de equipos etc.) a cineastas ajenos a su planta oficial fue mucho más accesible que en otros períodos. Opina que „virtualmente todo lo que se realizó fue hecho con su ayuda.” Véase Mouesca, 1988, pág. 69.

7. SOBRE EL DOCUMENTAL CHILENO

7.1 Sus primeros pasos

Como en otros países las primeras imágenes filmadas en Chile registran elementos sacados de la vida cotidiana. Son ‘vistas’ y ‘notas’ de gente y sitios y de lo que les rodeaba.

En general estos primeros registros fílmicos chilenos y los que siguen en la primera década del siglo XX, las llamadas ‘actualidades’, muestran la vida de la clase alta (aristócratas, militares, autoridades civiles y religiosas) y sus hábitos, festividades, celebraciones o “hechos importantes”, como por ejemplo acontecimientos públicos (construcción del ferrocarril etc.), sin incluir el punto de vista del realizador y en un principio tampoco su nombre.⁹⁴

El comienzo del cine chileno se suele situar en el 26 de mayo de 1902 con el estreno de *Ejercicio general del Cuerpo de Bomberos* (de apenas dos minutos) en el Teatro Odeón de Valparaíso. Los bomberos tenían un alto reconocimiento social y un estrecho vínculo con las elites.⁹⁵

Un cambio en la manera de registrar ‘vistas’, y quizá una excepción de esta época, se encuentra en el trabajo del fotógrafo italiano Salvatore Giambastiani. Este hombre llegó a Chile en 1915 y fundó los Estudios Giambastiani Films, el primer estudio cinematográfico dedicado a la producción de ‘actualidades’. Inicia un cambio en la toma de ‘vistas’ a una función más pedagógica y con propósito educativo. Dice Claudio Rolle que con Giambastiani se marcó la diferencia en el documental chileno entre “la fase en la que la cámara es la que habla por sí misma, y la fase en que es el cineasta quien habla por medio de la cámara.”⁹⁶ Es el autor de *Recuerdos del mineral El Teniente* del año 1919, que muestra el ámbito social y las condiciones que viven los mineros, y que es conocido como el primer gran documental realizado en Chile.⁹⁷

⁹⁴ Véase Mouesca, 2005, págs. 42-47, Rolle, en: Vega, pág. 33 y Córdova, pág. 34.

⁹⁵ Según varios comentarios por parte de investigadores había muestras de ‘vistas’ antes realizadas en Chile, antes del “inicio oficial”, que son averiguables por periódicos de este tiempo. Curiosamente la fecha del “inicio oficial” se mantiene, puede ser por falta de investigación y por tanto de seguridad. Véase Mouesca, 2005, págs. 42-43, la autora se apoya en estudios de Eliana Jara, Córdova, pág. 33 y Vega, pág. 14.

⁹⁶ Rolle, en: Vega, pág. 38.

⁹⁷ Es un trabajo hecho por cuenta de la Braden Copper Company y fue restaurado en 1957 por Patricio Kaulen y Andrés Martorell. Es ‘conocido’ porque no se conservó otro. Dice Mouesca: “al ser el único del que se conservan materiales tangibles, el filme de Giambastiani

Más tarde, a partir de los años veinte, las ‘actualidades’ son acogidas por los ‘noticiarios’⁹⁸ donde el género del documental tiene su principal expresión. Siguen siendo “descriptivos”, es decir, sin tener mayor construcción de tipo narrativo o una mediación dramática.⁹⁹

7.2 El despertar institucional

Los años cincuenta son los años en los que aparecen mundialmente revistas y libros de cine, críticos relacionados, cine clubs, cinematecas etc. A partir de estos años en Chile se empieza a poner en marcha una infraestructura para el cine de ficción y el cine documental. Se fundó el Cine Club en 1954 y se crea instituciones. Las primeras en ofrecer posibilidades de una formación audiovisual son el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, iniciado en 1955 por Rafael Sánchez, y el Centro de Cine Experimental, iniciado en 1957 por Sergio Bravo. Último fue acogido más tarde por la Universidad de Chile (Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile). Son instituciones que finalmente aportaron al desarrollo del documental. Opina Alicia Vega sobre la acogida universitaria:

“Rafael Sánchez y Sergio Bravo propusieron algo inédito en el país: llevar a la comunidad a admitir que el documental tiene un fin en sí mismo. Proclamaron desde sus respectivos talleres (uno católico y otro de izquierda) que no estaban valiéndose del género como aprendizaje para realizar después largometrajes de ficción, sino reconociéndolo como forma principal.”¹⁰⁰

pasa a ser el primer documental propiamente tal en la historia de nuestro cine.”, Mouesca, 2005, pág. 47. Véase también Córdova, pág. 34. Aquí se puede mencionar el auge de la producción del cine mudo chileno, tanto documental como de ficción, del que lamentablemente se ha conservado muy poco. Dice Bolzoni que entre 1916 y 1931 se produjeron en Santiago ochenta largometrajes, que es la mitad de toda la producción hasta 1975 (y de estos 40 entre 1925 y 1927). Véase Bolzoni, pág.15. Después de esta producción alta en la época del mudo Chile no pudo incorporarse al mercado sonoro, como muchos países latinoamericanos, con tal de que la producción sonora exigía gran capital. Solo Brasil, Argentina y México se podían integrar a este mercado.

⁹⁸ Las diferencias entre los noticiarios con las actualidades eran su aparición en una periodicidad quincenal, eran algo más largos y más acentuado en lo periodístico. Mucho éxito tenían los acontecimiento de catástrofes naturales. Véase Mouesca, 2005, pág. 48 y Vega, pág. 14.

⁹⁹ Véase Mouesca, 2005, págs. 47-48.

¹⁰⁰ Vega, pág.16.

También a través de *Andacollo* de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, que se estrenó en 1958, el documental llegaba a conocer un estimo nuevo por lo tanto de que recibió una crítica seria y fue premiado con premios importantes.¹⁰¹

El documental *Mimbre* de Sergio Bravo, hecho en 1957, es un pionero importante en la búsqueda de una nueva expresión cinematográfica, tanto en el lenguaje cinematográfico como en la valoración por lo propio. A este nivel la realidad posfílmica de este documental – y de otros que tienen algún aspecto pionero – juega entonces un rol importante.¹⁰² El documental muestra la labor del artesano que hace cestería tal cual, es decir, no usa introducción ni explicaciones. Las imágenes que son acompañadas con música de Violeta Parra consiguen hacer valer esta labor desde una perspectiva distinta. En enfocar una tradición chilena y en hacerlo desde la representación “mutua” consigue expresar un respeto hacia ella que en aquel momento no era común. Para el presente trabajo es interesante que en este documental la música sea el estrecho acompañante que reemplaza a las palabras. La cámara que sigue la labor del artesano y junto con la música arrebatan al espectador. Es una forma de expresión que también encontramos en algunos de los documentales de finales de los sesenta e inicio de los setenta – aunque en ellos muchas veces junto a una denuncia directa.

7.3 Aportaciones extranjeras

Aparte del contacto con el neorrealismo italiano podemos hablar también de influencias de otros movimientos cinematográficos importantes de la época de los cincuenta y sesenta, como la Nouvelle Vague francesa o el Free Cinema (el cine británico). Con inclinaciones de renovación en el lenguaje cinematográfico buscan el compromiso tanto a través del autor con su obra como también en la representación del mundo real que les rodea.

Huellas más profundas que otras dejaron en Chile las visitas de cineastas internacionales, como la del británico John Grierson en 1958 y la del holandés Joris Ivens en 1962.

¹⁰¹ Véase Mouesca, 2005, pág. 65.

¹⁰² También en *Andacollo* vale fijarse en la realidad posfílmica destacando su premiación y lo que podría haber significado ésta en cuanto a la valoración del documental como género y su futura producción.

“Se puede decir que Ivens fue el eslabón en una cadena de confraternidad en el mundo del documental, cimentando un tipo de realización de denuncia ante hechos que denigraban a la clase trabajadora.”¹⁰³

Este director llamó la atención hacia la falta del documental chileno, dio un seminario para jóvenes cineastas y filmó *A Valparaíso*, una película en la que participaron varios cineastas chilenos.

La llegada de John Grierson, documentalista que lideraba la Escuela Británica, y su interés en lo que hacía el Centro de Cine Experimental aportó a que la Universidad de Chile le abrió la puerta dándoles un espacio y echándoles mano para terminar algunos documentales empezados (entre otros *Mimbre*).¹⁰⁴

Del cineasta Santiago Álvarez y su influencia ya se ha hablado en otras páginas del presente trabajo (véase capítulo 5.3).

7.4 Documentales a finales de los años sesenta

El movimiento documentalista se refuerza en la segunda mitad de los años sesenta. En 1969 Pedro Chaskel hace *Testimonio* en el que denuncia las condiciones inhumanas de un centro psiquiátrico. La voz en *Off* concluye al final sobre esta gente en estado grave:

“Estos hombres, no votan, no son de ningún partido político, no pagan impuestos, no hacen el servicio militar, no escriben cartas a los diarios, no defienden a la patria, no rezan, no sirven a ningún patrón y además no tienen dinero.”¹⁰⁵

Este comentario se puede entender de manera ambigua. Puede ser una denuncia hacia el abandono de gente que no se encuentra en condiciones para mantenerse dentro del sistema, o puede ser una denuncia hacia la aceptación de este abandono por parte de las demás gentes: “(...) no defienden a la patria, no rezan, no sirven a ningún patrón: se lo merecen...”. Es decir, aparte de dar contrainformación sobre una causa alarmante en el país, el objetivo podría

¹⁰³ Córdova, pág. 24.

¹⁰⁴ Córdova, pág. 56 y 149.

¹⁰⁵ *Testimonio*, aprox. 6'30''

* El material filmico en la que se basa esta tesis pudo ser consultado gracias a la Cinoteca Nacional de Chile y por la ayuda de colaboradores de la Cinemateca de la Universidad de Chile. Otros documentales pertenecen a un archivo personal, facilitado por los realizadores mismos.

ser a la vez una denuncia hacia la ignorancia y la pasividad de los demás que no quieren enfrentarse con la complejidad de los problemas nacionales.

Otro documental, *Herminda de La Vitoria* de Douglas Hübner, hecho en 1968¹⁰⁶, muestra el movimiento “sin casa” que exigía una política de vivienda, sobre todo para los barrios periféricos de Santiago. Este registro filmico de pobladores que se organizan para conseguir mejores condiciones de vivienda es el primero de este tipo. Dice Bolzoni que con este documental, que se sitúa desde la perspectiva de quienes se toman el terreno, y su descripción a nivel sociológico cede el revelo a planteamientos que se declaran abiertamente partidistas. Expresan las posiciones de la izquierda que confluyen en la Unidad Popular.¹⁰⁷ Nacen obras con carácter de contrainformación por parte de individuales o colectivos y algunas directamente por parte de la CUT, como *Ángel Aguilera* y *Reportaje a Lota*, o del MIR como los del grupo Tercer Mundo de Carlos Flores y Guillermo Cahn.¹⁰⁸

Otro documental hecho en 1969 es *Desnutrición Infantil* de Álvaro Ramírez. Habla de la situación precaria de desnutrición infantil que en aquel momento era un problema muy grande en el país. Era uno de los primeros documentales que registra imágenes concretas de esta miseria como niños jugando en montones gigantes de basura. Como en varios de los documentales que se realiza más tarde, hace una revelación de tipo sociológico y es hacia el final cuando cambia su tono. Apoyándose en algunos datos concretos la voz en *Off* pregunta en un tono alarmante y a la vez denunciante: ¿dónde termina esta miseria y a cuántos de ellos todavía les tocará?

¹⁰⁶ Dice Douglas Hübner que la toma de terreno fue en 1966 pero el documental no pudo haber sido estrenado antes del 1968 por problemas de la producción. Douglas Hübner, Santiago de Chile, 2.4.2008.

¹⁰⁷ Véase Bolzoni, pág. 37.

¹⁰⁸ Véase Bolzoni, pág. 37.

8. DOCUMENTALES CHILENOS AL INICIO DE LOS AÑOS SETENTA

En este capítulo se expondrá una selección de documentales – *Venceremos*, *Pintando el pueblo*, *Descomedidos y chascones*, *Reportaje a Lota*, *Miguel Ángel Aguilera*, *Casa o mierda*, *Amuhuelai - mi*, *Santa María de Iquique*, *Nutuayin Mapu* y *No nos trancarán el paso*¹⁰⁹ – analizando su realidad no filmica y su realidad prefilmica.¹¹⁰ Como ya dijimos, el propósito no es oponer el documental a la “verdad” (¿es la “verdad” o no es la “verdad?”), sino averiguar cuáles son los temas nuevos que muestran los documentalistas de este momento y de qué manera eligieron mostrarlos.¹¹¹ A la pregunta ¿por qué el realizador eligió enfocar una toma de terreno en hacer hincapié en la organización de los participantes y menos en los enfrentamientos violentos que existían en el mismo acto? podríamos añadir entonces muchas preguntas más: ¿Por qué se incluye en algunos de los documentales también el hogar del trabajador? ¿Por qué los realizadores registran artistas haciendo murales en la calle? O: ¿por qué se incluye en un documental sobre los mapuches una perspectiva histórica? etc. Son parte de aspectos nuevos que surgen en los documentales de este momento.

¿Qué es lo que se incluye y excluye como “nuevo” y bajo qué contexto? Hasta este punto ha quedado claro que se trata de un cambio hacia un cine con preocupaciones sociales. También ha quedado claro que para hablar de novedad hay que ponerlo en su contexto histórico.

En general los documentales hasta los años sesenta son hechos por encargos de empresas privadas o del Estado. Eso significa que presentan normalmente los contenidos con ciertos intereses. Muestran por ejemplo los avances en la modernización del país (turismo,

¹⁰⁹ En esta selección no se incluye los documentales que adquieren un carácter oficial y tampoco los documentales hechos por Patricio Guzmán. Sin embargo me parece importante mencionar a *Compañero presidente* de Miguel Littín (1971), que registra un encuentro entre Salvador Allende y el escritor francés Régis Debray en el que hablan sobre el proceso en marcha, y *El diálogo de América* de Álvaro Covacevic (1972), que registra un encuentro parecido pero entre Salvador Allende y Fidel Castro, guiado por el periodista Augusto Olivares. También es importante hacer mención de *La respuesta de octubre* (1972) y *El primer año* (1972) de Patricio Guzmán. Último narra los acontecimientos que pasaron durante el primer año de la Unidad Popular.

¹¹⁰ Recordamos que la realidad no filmica es según Hohenberger el momento (ideológico, político y social) antes de la producción en el que el realizador elige hasta cierto grado qué tema mostrar y porqué. Es decir, cuál es su actualidad y qué quiere conseguir respeto al espectador. La realidad prefilmica describe la realidad durante la filmación y ante la cámara, averiguable por otros documentos por los cuales también se ve qué aspecto de la realidad no filmica eligió el realizador (véase capítulo 2.1).

¹¹¹ Aunque el lenguaje cinematográfico, que transmite el contenido al espectador, es mencionado en un u otro momento será objetivo de estudio en el capítulo 9.

educación, salud etc.) y las bellezas turísticas con “una cara cercana a la tarjeta postal, idílica y conformista de Chile”¹¹². Otros aprovechan el medio para promocionar las actividades de sus empresas.¹¹³

Los cineastas a finales de los años sesenta e inicio de los setenta – en la mayoría son jóvenes cuya pilar fundamental es la palabra ‘popular’¹¹⁴ – empiezan a remirar y dar vuelta a la perspectiva histórica que hasta entonces se solía usar. Se ponen en contra de la falsa representación filmica chilena y revelan temas como las condiciones de vida de grupos minoritarios o de los trabajadores. No solo siguen registrando tomas de terreno y poner en relieve la situación problemática de la vivienda, sino dirigen su interés hacia la organización del pueblo mismo. Es decir, en muchos de estos documentales aparecen imágenes de reuniones en sindicatos, asambleas, manifestaciones y testimonios que confirman una concientización de ser capaz de lograr algo en grupo. Una de las características encuentra Córdova en “exponer en pantalla la experiencia misma e inmediata de los acontecimientos. Así se ha pasado desde un cine de denuncia hacia otro de reconstrucción.”¹¹⁵

Como “nuevo” también se podría descifrar los intentos de una difusión alternativa. Último pasaba en colaboración con organizaciones como la Central Única de Trabajadores o partidos políticos de la izquierda. Se buscó llegar a la masa yendo a los sindicatos, las poblaciones, los asentamientos campesinos para proyectar largometrajes de ficción y documentales. Sin embargo Mouesca se pregunta si estos circuitos paralelos fueron eficaces y concluye que la experiencia fue muy corta para saber con exactitud sobre su efecto. Las muestras llegaron a una masa respectivamente pequeña y la aceptación por parte del público variaba mucho.¹¹⁶

Los temas en relación con lo “nuevo” de los documentales serán analizados a través de bloques temáticos (El abismo social, la nueva cultura, perspectiva futura, el mundo obrero, acontecimientos concretos, los mapuches y la perspectiva histórica). Cada bloque tiene un documental en el centro. Estos bloques sirven como hilo de ayuda, para revelar tema y contexto con tal de que la mayoría de los documentales se podría integrar en varios bloques a la vez.

¹¹² Mouesca, 2005, pág. 60.

¹¹³ Véase Mouesca, 2005, pág. 60.

¹¹⁴ Véase Córdova, pág. 103.

¹¹⁵ Córdova, pág. 102.

¹¹⁶ Véase Mouesca, 1988, pág. 69.

8.1 El abismo social

Venceremos refleja la violencia cotidiana del pueblo chileno basándose en la yuxtaposición de imágenes entre el mundo de gente acomodada y el mundo de la pobreza y miseria. La película nació de una inquietud del camarógrafo Héctor Ríos:

“[El camarógrafo] empezó a juntar material, sin pensar en una película propiamente tal. A él le interesaba juntar material sobre lo que era la violencia en la vida cotidiana, (...) no en el sentido de irse golpeando, sino de tener que ir colgado en las micros, la pobreza, estas tremendas diferencias sociales etc.”¹¹⁷

El documental enfrenta al espectador por un lado con imágenes de las condiciones del día a día del trabajador (su camino a la fábrica en la madrugada, la espera a la micro, la micro que va sobrecargada) y por otro lado con imágenes mostrando aspectos de la vida de gente bien (villas lujosas protegidas por rejas, gente haciendo trayectos en autos propios, su tiempo de ocio, como por ejemplo una exposición de perros). Se oponen imágenes de niños que crecen en pobreza (una niña desnutrida panzuda y otros jugando en la basura) con imágenes del consumismo de la gente con recursos (vidrios con ropa de moda, revistas de dibujos, perfumes, collares, peluches, televisores, aeromodelos, comida).

El contraste que ya se da por el tema mismo – la fuerte discrepancia entre las clases que existe en el país – se subraya por un montaje con intención de chocar al espectador con yuxtaposiciones inesperadas.



¹¹⁷ Pedro Chaskel, Santiago de Chile, 8.1.2008. *La ‘micro’ es el chilenuismo para bus.



118

Dice Chaskel sobre *Venceremos*: “Yo pienso que esta película representa bastante bien la situación anterior y los principios justo antes de la Unidad Popular. No es solo Chile, sino toda América Latina.”¹¹⁹

Cuando el 4 de septiembre de 1970 se produce el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales el material del documental casi estaba completo. Faltaba solamente la última escena que muestra tomas de la celebración de este triunfo. El documental fue terminado con objetivo de favorecer el clima para Allende hasta el 4 de noviembre, el día que Allende finalmente asumió el mandato como presidente. Dice Vega: “*Venceremos*, finalizado en septiembre 1970, se exhibe profusamente en el país en actos del apoyo al gobierno de la

¹¹⁸ Imágenes: *Venceremos*, aprox. entre 1'54'' - 8'25''

¹¹⁹ Pedro Chaskel, Santiago de Chile, 8.1.2008.

Unidad Popular.”¹²⁰ Sin embargo, es un documental sin comentario en *Off* (solo con música) y en el que Allende mismo no aparece.

La violencia cotidiana, el abismo extremo entre las clases chilenas ricas y las clases chilenas pobres, es tema en la mayoría de los documentales, expresado a través de temas diferentes. En varios se incluye imágenes de concentraciones de gente, enfrentamientos violentos entre policías y manifestantes (peleas callejeras, el uso de bombas lacrimógenas y tanques tirando chorros de agua hacia la gente, manifestantes que lanzan piedras, la policía que arresta personas, a veces pegándoles con porras, la masa corriendo, heridos, destrozo). En *Venceremos* escenas de este tipo se dan en la última parte del documental. Forman finalmente el último contraste. A escenas de acciones violentas opone el realizador escenas de la victoria de las elecciones presidenciales. Últimas forman el final del documental, es decir, gente festejando, saltando, bailando y expresando su alegría. Esta última yuxtaposición da esperanza a un fin de las discrepancias sociales con Allende como presidente nuevo.

8.2 La nueva cultura

El documental de Leonardo Céspedes, *Pintando el pueblo*, muestra el ambiente de una parte de los artistas que se compromete con el cambio socialista. Vemos por un lado una acción de los muralistas y por otro lado a los documentalistas mismos, que salen a registrar algo de lo que estaba pasando en el país. A través de textos intercalados (“entender la cultura propia” y “el arte no es para unos pocos”) y a través de la “Canción de la nueva cultura”, interpretada por el conjunto Inti-Illimani, transporta el documental la importancia de tener una noción nueva de la cultura:

♪ Todos podremos gozar
de la creación y el arte
y en materia popular
el pueblo pondrá su parte. ♪



¹²⁰ Vega, pág. 262. En el capítulo 3.2 se habló de estos dos meses anteriores a la aceptación de Allende como presidente por parte del Congreso. Estos dos meses estuvieron caracterizados por inquietudes y por algunos actos violentos de la derecha.

♪ Que la creación y el arte
descubriendo nuevas rutas
vaya junto con el pueblo
hacia la nueva cultura. ♪



♪ La cultura del pasado
bajo forma nueva y pura
con el pueblo incorporado
forja la nueva cultura. ♪



♪ Tendrá el más alto valor
el trabajo de los hombres
la conciencia unificada
para las transformaciones. ♪



♪ Que la creación y el arte
descubriendo nuevas rutas
vaya junto con el pueblo
hacia la nueva cultura. ♪¹²¹



Como vemos, esta nueva cultura se aleja de ser una cultura solo para la elite y se dirige hacia el pueblo, también integrando éste como protagonista. Interesante es que mientras suena la canción las imágenes dan ejemplo de cómo podría funcionar una de estas ‘nuevas rutas’. Muestra a una parte del pueblo chileno como está creando un mural. Es un registro de un

¹²¹ <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=181> *Las estrofas de las canciones se ordena como aparecen en los documentales.

Imágenes: *Pintando el pueblo*, aprox. entre 3`40``- 6`38``

proceso en el que se hace hincapié en trabajar y crear juntos hasta tener el resultado. El fin logrado es el mural terminado. El querer acabar con el elitismo del arte se subraya de nuevo a través de un discurso de Allende al final del documental. En este discurso sobre la cultura nueva destaca también la necesidad de saber valorar la propia cultura sin dependencia extranjera (tema que tocamos en el capítulo 4. y 5.2).

Como aludimos más arriba, la mirada hacia lo propio no se da solo a través del contenido del documental – los muralistas pintan en general elementos relacionados con el pueblo chileno – sino también por el documental mismo. Dice Leonardo Céspedes, el director del documental:

“Este día en la mañana, salimos con una cámara y con dos latas de película, a ver de registrar algo de lo que estaba ocurriendo. Y de ahí fue desarrollándose el documental.”¹²²

Otro documental que trata el tema de los muralistas es *Brigada Ramona Parra* de Álvaro Ramírez. Se acerca al grupo muralista Brigada Ramona Parra destacando la experiencia y convivencia del grupo. Refleja más el lado artístico-político y no tiene este pilar de la canción que le aporta otro contenido. Es decir, trata de mostrar el trabajo del muralista desde su experiencia grupal. Cuentan testimonios en *Off* y es más perceptible que se trata de una labor de propaganda – vemos por ejemplo como pegan afiches de Allende en la pared. *Pintando el pueblo* trata el tema de los muralistas dándole un carácter más abierto en el sentido de que lo contextualiza como aporte dentro del cambio cultural.

8.3 Perspectiva futura

La mirada hacia el futuro es un tema presente de una u otra forma en muchos de los documentales al inicio de los setenta. Dice Carlos Flores:

“Una consigna de la época era: el presente es de lucha, el futuro es nuestro. (...) La idea de la transformación y la eclosión al futuro. Todas estas cuestiones son cruciales, y todo está en las películas.”¹²³

Flores que realizó entre otros documentales *Descomedidos* y *chascones* opone en éste – como también en *Venceremos* – el mundo del trabajador al mundo del no trabajador. La

¹²² Leonardo Céspedes, Santiago de Chile, 28.3.2008.

¹²³ Carlos Flores, Santiago de Chile, 19.3.2008.

confrontación no se da solo alrededor de imagen e imagen, sino en gran medida a través de los comentarios – a veces en *Off* – e imagen. El director muestra a un grupo de jóvenes una película de otro grupo de jóvenes y recoge en una conversación posterior sus comentarios. Es esta conversación que escuchamos mientras vemos imágenes de los mismos jóvenes entrevistados, alternándose con imágenes de las películas sobre las que están haciendo comentarios. A través de los comentarios se cristalizan dos grupos: uno expresa la necesidad de luchar en el presente para otro futuro y manifiesta porqué, mientras otro muestra una actitud poco informada y/o menos interesada en lo que está pasando en el país. Comentarios son por ejemplo: (aquí hecho por una joven del campamento Nueva Habana mientras se proyecta imágenes de personas con recursos que asisten en su tiempo de ocio a una carrera de autos)

“Veímos de que utilizan cada vez más a la clase trabajadora. ¿Y con que fines la utilizan? Con el fin de tener siempre la clase trabajadora engañada y siempre a favor de ellos. Casi todo el tiempo ellos no participan, sino que por sus intereses personales. O sea, lo que sería conveniente que toda la clase obrera y la juventud obrera se empezaran a organizar y darse cuenta con que fin los momios en este momento los utilizan, incluso en concentraciones, en reuniones que tienen en sus propias fábricas. Ver la necesidad de organizarse (...) para que si se acaba una vez por toda las diferencias sociales.”¹²⁴

Del otro lado encontramos comentarios como: (aquí hecho por un estudiante de Educación Media sobre una película que muestra concentraciones y manifestaciones)

“La felicidad la hay que encontrar en otras cosas, nunca en la política... en las cosas verdaderas.”¹²⁵

El documental expone una polarización de las perspectivas presentes / futuras dependiendo según la clase social de los jóvenes chilenos. Pero ofrece todavía muchos matices interesantes que aquí no encuentran espacio para ser analizados. Estamos de acuerdo con Flores que en varios documentales de aquella época hay un enfoque de la necesidad de luchar en el “ahora” mezclado con una cierta transportación al futuro – finalmente otra palabra para esperanza.

¹²⁴ *Descomedidos y chascones*, aprox. 52’42’

¹²⁵ *Descomedidos y chascones*, aprox. 48’07’. Aparte se muestra a jóvenes trabajadores de la industria Textil Progreso una película del Festival de Rock Progresivo, efectuado en Viña del Mar, y a un grupo de hippies una película de trabajos voluntarios de verano, realizados por universitarios de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. Siempre recogiendo sus comentarios.

Con tal de que muchos documentales transmiten esta idea sobre una organización narrativa el tema será profundizado en el capítulo 9.4.

8.4 El mundo obrero

En el documental *Reportaje a Lota* los realizadores José Román y Diego Bonacina se dedican a la vida de los mineros de carbón de la región de Lota, al sur de Chile. Acompañan a los mineros a la mina y desarrollan un relieve de temas relacionados con este trabajo bajo la tierra. En vez de enfocar el trabajo de la mina destacando la maravilla de la producción hace hincapié en las condiciones de la actividad laboral. Habla de la monotonía, de la amenaza del desempleo y del peligro y la dureza de jornadas de 8 horas diarias:

“Los mayores peligros provienen de lo imprevisibles, desprendimientos, derrumbes, caídas, y la diaria violencia de una mecanización que genera también otra amenaza: la desocupación.”¹²⁶

En otras partes transmite la necesidad de hablar también de las condiciones de las familias y de la precariedad de sus hogares (casas con pocas habitaciones sin baño ni cocina y poca comida). Habla de la perspectiva futura y la falta de alternativas, sobre todo para los niños:

“Para los niños rige su presente y está inscrito en su futuro, pero sus alternativas se cierran de día al día ante la progresiva desocupación, la falta de escuelas, la ausencia de nuevas fuentes de trabajo.”¹²⁷

Las opciones para ellos son irse con sus padres a la mina o, para romper este círculo de monotonía, abandonar todo o ir donde otros parientes. Todas alternativas conducen a una ruptura.

Mencionamos el interés de los realizadores hacia el obrero y su concientización de la actualidad del país, como también hacia los medios de lucha que tiene. Recurren a menuda a imágenes de asambleas, reuniones sindicales, manifestaciones, huelgas o protestas y testimonios que manifiestan la necesidad de unión para luchar juntos por derechos, jubilación, construcción de escuelas etc. *Reportaje a Lota* utiliza recursos de este tipo. En la última parte muestra imágenes de un encuentro en una asamblea sindical. Las relaciona con imágenes de

¹²⁶ *Reportaje a Lota*, aprox. 6'30''

¹²⁷ *Reportaje a Lota*, aprox. 11'17''

un hecho del pasado, una marcha de mineros en el invierno de 1960. Recorrieron 40 kilómetros de Lota a Concepción en búsqueda de justicia y condiciones de vida mejores. Concluye la voz en *Off*:

“Si es preciso volverán a marchar hoy día (...) saben que jamás la iniciativa para mejorar las condiciones de su vida vendrá de su empresa.”¹²⁸

De esta manera reafirma la organización y la insistencia de querer cambiar a través de ella.

Otro documental de la época relacionado con el tema es *Mijita* de Sergio y Patricio Castilla. Se dedica especialmente a la situación de la mujer trabajadora en poblaciones marginales (en este caso en Villa O'Higgins), que trabaja tanto dentro del hogar como también fuera. Muestra su concientización de tener un doble trabajo y de la poca valoración hacia ello por los demás. Hablando sobre su día a día y su situación difícil declaran las mujeres la necesidad de organizarse, también políticamente.

Reportaje a Lota es uno de los pocos documentales, de los que están en el centro de este trabajo, que está estructurado a través de un locutor en *Off*. Este comentario en *Off* – se alterna la voz de un hombre con la de una mujer – llama la atención por el uso de frases poéticas y sus voces agradables junto a una música melancólica:

“Sobre los techos, en el cielo, un gris que se funde y la negrura de la mina. Porque Lota vive de la mina y la mina vive en ella. Y carbón se huele, se siente, se palpa, impregna todo (...) y su color parece estar en el aire, en el cielo y en la misma vida de la gente.”¹²⁹

Más tarde, cuando el documental muestra cómo los trabajadores guardan sus pertenencias y ropa en canastos, que luego se suben a través de cadenas para que permanezcan bajo el techo hasta que vuelvan, el locutor comenta:

“Junto a las ropas, tendido a oscilantes cadenas, se queda la individualidad, lo íntimo, el rasgo instintivo externo. Y más de algunas esas ropas ha permanecido esperando a cuatro metros del suelo a ese ser anónimo que la mina captó para siempre.”¹³⁰

¹²⁸ *Reportaje a Lota*, aprox. 14'57''

¹²⁹ *Reportaje a Lota*, aprox. 0'43''

¹³⁰ *Reportaje a Lota*, aprox. 3'13''

El comentario en *Off* junto a una fotografía hermosa, y de alto contraste en blanco y negro, contribuye a una cierta estética del documental. De la estética se hablará más en detalle en el capítulo 10.

8.5 Acontecimientos concretos

Como acontecimiento concreto y todavía relacionado al tema anterior se puede mencionar el documental *Miguel Ángel Aguilera*, hecho poco anterior al gobierno de la Unidad Popular. Los realizadores Álvaro Ramírez y Samuel Carvajal acompañan al funeral de Miguel Ángel Aguilera, un joven de 18 años que fue matado el día anterior durante un paro nacional convocado por la CUT. Un oficial de carabinero infiltrado en una reunión del Partido Comunista fue descubierto y empezó a disparar. Dice Céspedes: “Es un documental muy fuerte porque está toda la emoción de la situación del funeral de este muchacho que fue dos días después.”¹³¹ El documental se incluye en esta parte porque destaca la fuerza manifestada por una masa trabajadora. El funeral se convierte en una manifestación misma transportando – como dice Céspedes – las emociones: rabia, espanto, consternación. Al mismo tiempo estas emociones parecen ya transformados en la disposición de luchar. El documental comienza con la canción “Himno de las juventudes mundiales” cantado por un coro de voces de jóvenes:

♪ Juventudes del mundo
este coro fecundo
surge potente
se eleva ardiente
exigiendo libertad. ♪



♪ Estas voces nuestras no se apagarán,
durarán, crecerán,
la mentira ya no nos traicionará;
juventud, juventud. ♪



¹³¹ Tanto la cita como también la sinopsis proceden de la entrevista con Leonardo Céspedes, Santiago de Chile, 28.3.2008. Céspedes participó en este documental como sonidista.

♪ La libertad
sobre el ancho mundo brillará.
Este canto no se apagará jamás,
juventud, juventud. ♪¹³²



Apoyándose en la canción los realizadores destacan desde el inicio la unión de la gente y que ésta no quiere rendirse bajo ningún motivo, haciendo hincapié en la juventud. Las imágenes del funeral se alternan con testimonios de familiares y de la novia, grabadas posteriormente. Entre las imágenes de testimonios aparece varias veces el mismo texto intercalado “¡Fueron a matar!”. Este texto mantiene la presencia del ambiente combativo de la manifestación y choca a la vez con la intimidad que muestran estas personas entrevistadas. El impacto del incidente consiguió aún ser mayor con tal de que es un documental que fue exhibido de inmediato. Dice Vega:

“El documental se monta y queda terminado en seis días, empezando a ser exhibido de inmediato en varias poblaciones, lo que produce un impacto comunicacional en las bases.”¹³³

Como acontecimiento concreto también se puede mencionar la participación alrededor del movimiento “sin casa”. Los directores Carlos Flores y Guillermo Cahn participan en *Casa o mierda* en una toma de terreno de campamento que más tarde se llamará Fidel Castro. Como en *Herminda de La Victoria* la perspectiva es la de quienes se toman el terreno y con un carácter abiertamente partidista. La denuncia encuentra una voz directa a través de textos intercalados (“Nos habían condenado vivir en la mierda”), como también la lucha (“pero hemos salido a defendernos”; “¡combatiendo!”). Una música de tambores, y con ritmos alternándose entre rápido y relajado, produce agitación. Algunos de los mismos protagonistas dan testimonio de las condiciones de vivienda en los sectores marginales de Santiago. La toma está registrada desde “dentro” y enfoca la organización como forma de lucha, una vez

¹³² <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=723>

Imágenes: Miguel Ángel Aguilera, aprox. entre 0`40`` - 1`05``

¹³³ Vega, pág. 268.

más. Hace hincapié en la acción concreta, mostrándola, para provocar cambios. El espectador acompaña una misión que se muestra de manera exitosa.

8.6 Los mapuches

Otra parte marginal de la población chilena, que ahora encuentra una voz a través de algunos de los documentales, son los mapuches. *Amuhuelai-mi (y no te irás)* de Marilu Mallet, que se manifiesta como documental de contrainformación, llama la atención a este pueblo que siempre fue tratado desde la marginalidad y con desprecio. Retrata circunstancias y condiciones del pueblo mapuche migrante en Santiago, como también de la vida en sus lugares de origen. Desde el comienzo la realizadora profundiza en los prejuicios hacia este pueblo autóctono. Un discurso en *Off* al inicio contrasta más tarde con testimonios de los mapuches:

“Yo creo tener algo de conocimiento sobre el pueblo mapuche. (...) Hay juzgados de indios, hay ley de indios, (...) y muchos gobiernos los han ayudado en forma particular y muy beneficiosa para ellos. (...) Hay que recorrer los campos como están totalmente abandonados porque el mapuche en sí es flojo, no trabaja. Todo los gobiernos lo han ayudado. Yo estimo mucho a los mapuches honrados, a los mapuches trabajadores, pero desgraciadamente la mitad de los mapuches no son honrados y no son trabajadores.”¹³⁴

La realidad desde el punto de vista del mapuche es ésta: “Poca tierra, eso es lo que más hay en este lugar. Muchos viven con poquita tierra.”¹³⁵ O: “por escasez de terreno se trabaja todo su poco.”¹³⁶

Aparte de la falta de tierra y de escuelas se expone su situación jurídica (falta o insuficiencia de leyes y de dinero para pagar abogados) y la discriminación que sufre este pueblo, sobre todo en las ciudades. La información a través de textos intercalados (“Según la Ley 14.511 aunque el mapuche gane el juicio contra el usurpador no recupera su tierra, única salida: emigrar”) subraya la transmisión de la injusticia que el documental quiere mostrar. Se asuman imágenes de mapuches en la ciudad mostrándoles como seres marginados (individuales o en grupos). Destacan de los demás por su aspecto físico y por un comportamiento de ser excluidos: los grupos mapuches en los parques se mantienen aparte e individuos parecen

¹³⁴ *Amuhuelai-mi*, aprox. 0’05’’

¹³⁵ *Amuhuelai-mi*, aprox. 1’48’’

¹³⁶ *Amuhuelai-mi*, aprox. 2’19’’

abandonados. La última parte del documental hace hincapié en resaltar la explotación laboral de ellos.

8.7 Perspectiva histórica

Nutuayin Mapu (recuperemos nuestra tierra) de Carlos Flores y Guillermo Cahn también trata el tema de los mapuches pero desde una perspectiva histórica. Los realizadores participan en una toma de terreno de una comunidad de mapuches de la zona de Lautaro, al sur de Chile, que se realiza mediante el desplazamiento de cercas. Al inicio del documental encontramos un texto sobre los mapuches y la conquista, como también una escena de tipo collage, ilustrándola (la escena será tratada en el capítulo 9.3.1).

Como en éste, en varios otros documentales encontramos un compromiso con una nueva perspectiva histórica. Se trata de una revisión histórica del pueblo chileno en la que se investiga la parcialidad y la falsedad de la transmisión de la historia chilena oficial. Cineastas empiezan a proponer contextos históricos nuevos y tematizar lo oculto, ocurrencias de las que no se quiere hablar. Uno de estos ejemplos históricos que no es agradable para recordar es la masacre de la Escuela Santa María de Iquique en el año 1907. Durante una huelga general un número indeterminado de trabajadores del salitre, sus mujeres y niños fueron asesinados por militares chilenos en la escuela Santa María de Iquique mientras se alojaron en ella.

Protestaron en contra de las malas condiciones del trabajo, como el pago en fichas que solo eran canjeables en las tiendas de las empresas de salitre mismas, jornadas de trabajo entre 16 y 18 horas etc.¹³⁷ Un documental, llamado *Santa María de Iquique* de Claudio Spiaín, se dedica a reconstruir lo ocurrido. La denuncia en éste no solo se dirige contra la propia oligarquía, sino también contra los extranjeros que influían y ocupaban el país durante mucho tiempo. Encontramos por ejemplo en el texto que introduce la obra líneas como las siguientes: “En el norte de mi país, a comienzos de siglo, el grado de explotación por parte del imperialismo inglés y de la oligarquía nacional llegaba a límites increíbles (...).”¹³⁸ A través de un testimonio y apoyándose en la “Cantata Santa María de Iquique”, una canción que se dedica a contar la misma historia, reconstruyen partes de lo sucedido. Hacia el final dan paso a otros incidentes violentos de este tipo por textos intercalados (“Masacre de estibadores, Valparaíso” y otros) los que terminan designando el caso Miguel Ángel Aguilera. Vemos en este documental, como en otros que incluyen una nueva perspectiva histórica, que se busca

¹³⁷ Véase Chanan, 1976, pág. 7.

¹³⁸ *Santa María de Iquique*, aprox. 0’02’’

relacionar el pasado con el presente. Quizá se podría decir llevar el pasado al presente. Para este efecto se recurre a menudo a una yuxtaposición de imágenes del presente y del pasado (será tratado en el mismo capítulo 9.3.1).

Otro aspecto de la historia que se suele entretener en el documental de la época es la experiencia y explotación extranjera. *No nos trancarán el paso* de Guillermo Cahn se dedica a relevar aspectos de este pasado. Mientras el documental registra una rica zona de madera de Valdivia se incluye testimonios que hablan de su pasado y de los encuentros con extranjeros. Dan registro de cómo les echaron de sus casas y hablan de la explotación en trabajadores y árboles sin dejar ningún beneficio para ellos.

9. EL ANÁLISIS

9.1 Anotaciones generales sobre la estructura del documental

9.1.1 El texto

Retomamos el asunto de la definición del documental. Dice Hohenberger que el documental no es la representación, la fijación de la realidad no filmica, sino más bien un discurso sobre esta realidad.¹³⁹ En este discurso se podría incluir factores como la luz, el sonido, el encuadre, la cámara etc. Es una definición que nos acerca a un funcionamiento ya más interno, a la estructura del documental. Introduce Christian Metz a la teoría filmica que una película se puede leer como un ‘texto’ (un tejido) y que este ‘texto’, que es la relación entre imagen y sonido, hay que hacerlo explícito por un análisis.¹⁴⁰

El presente capítulo se dedica a hacer un comentario explícito sobre los ‘textos’ de los documentales de lucha y esperanza. Se ha elaborado títulos y subtítulos para ordenar y analizar algunas características comunes y modelos organizativos dominantes. A través de los documentales *Venceremos*, *Amuhuelai-mi*, *Casa o mierda*, *Santa María de Iquique*, *Nutuayin Mapu* y *No nos trancarán el paso* se mostrará determinada característica. Dado que se podría incluir algunos de los documentales en diferentes capítulos (títulos y subtítulos), se elegirá el documental que mejor se ofrezca para visualizar lo analizado.

¹³⁹ Véase Hohenberger, pág. 71.

¹⁴⁰ Véase Hohenberger, pág. 65.

9.1.2 El argumento

La narración en un documental se crea alrededor de la argumentación – “la espina dorsal organizativa del documental”¹⁴¹ – y muchas veces por una construcción probatoria en imágenes y/o retórica (por ejemplo por un locutor en *Off* o testimonios directos) de ella. En la construcción de una narración, es decir, en el montaje del documental, se aprovechan muchas veces de que los espectadores “perdonan” saltos espaciales y temporales si es que van en función del mantenimiento del argumento. Dice Nichols que el documental “puede albergar muchos más huecos, fisuras, grietas y saltos en la apariencia de su mundo” mientras en una película de ficción los mismos provocarían inquietud.¹⁴² Sin embargo, la misma libertad puede ser abusada y manipulada, es decir, implica cuestiones éticas.

9.1.3 La ética

Un documentalista representa el contexto social, político y económico de otros que parte de una relación con él mismo. La cuestión ética se impone en cuanto hace relaciones entre los elementos mencionados y el aparato fílmico (en función de su argumento): ¿Cómo se puede mostrar a una persona conservándole el propio entendimiento de su identidad? ¿Qué resultado da la yuxtaposición de entrevistas con informaciones contradictorias? O ¿qué poder ejerce el realizador sobre una entrevista misma, sobre todo cuando no aparece en el encuadre? y ¿qué significa un plano en contrapicado para la persona representada? etc.

La cuestión ética ya empieza con la información previa sobre el propósito del “proyecto documental” con que el realizador informa a las personas implicadas. Más tarde pasa a ser una cuestión de valores entre realizador y espectador. Dice Nichols que el peligro está en no reconocer que las acciones éticas no están impulsadas por valores éticos, sino implican una ontología. Es decir, representan una visión del mundo o un sistema de valores independientes.¹⁴³ Para ilustrar este pensamiento sirve una escena en *Venceremos* en la que una mujer mayor muestra en una exposición de perros a su caniche, preparado con empeño. La señora aparece en el encuadre con una sonrisa muy contenta y orgullosa del resultado de su perrito. Es muy probable que ella no supiese que más tarde su imagen – tratado también como símbolo de todo un mundo que en este momento representa – será yuxtapuesta a otra que muestra a un niño desnutrido. Y que no estuviera contenta saber que su imagen sirve para

¹⁴¹ Nichols, 1997, pág. 169.

¹⁴² Nichols, 1997, pág. 49.

¹⁴³ Véase Nichols, 1997, pág. 144.

provocar en espectadores de un documental sentimientos de rechazo hacia ella (y este mundo que representa). Vemos que las acciones éticas están impulsadas por valores éticos que aquí claramente favorecen al pobre y el desventajado. Por lo visto hasta ahora, está claro que el mismo enfoque encontramos en todos estos documentales tratados.

9.2 El comentario en *Off*

9.2.1 La banda sonora

En muchos de los documentales la banda sonora reemplaza el papel de un narrador en *Off*. Los aspectos de las canciones – en su mayoría canciones de la Nueva Canción Chilena – inciden en los temas de diferentes formas. Interesante es el comentario que hace Leonardo Céspedes, sonidista en varios de los documentales de la época en cuestión:

“Fue una tendencia en muchos de los documentales de apoyarnos en lo que era la Nueva Canción Chilena, que era una canción interesante del punto de vista musical, pero también interesante en cuanto al contenido y al sentido a lo que decía. Para nosotros era un poco anacrónico poner un locutor. Los documentales que se habían hecho antes en Chile eran documentales de mostrar cómo la fábrica tanto se producen tales cosas y había un locutor rimbombante. (...) La banda sonora de las películas documentales chilenas eran tremendamente pobre, precaria y además reiterativa en ese sentido de ocupar una fraseología, una locución sacada absolutamente del contexto, tratando de hacer mala literatura en la voz de un locutor engolado. (...) Nosotros rechazábamos eso como algo que no debía hacerse por ningún motivo. Y ojala los documentales pudieran – a través de la imagen y de los sonidos – relatar, sin necesidad de que hubiera un locutor que además te estaba explicando lo que estabas viendo.”¹⁴⁴

Según Céspedes la integración de las canciones no dio solo la posibilidad de reemplazar un locutor que cuenta la película, sino también de superar otra dificultad:

“En Chile los recursos técnicos eran muy escasos, especialmente en el cine de 16mm, este cine alternativo, como lo llamábamos nosotros. Aquí no había casi laboratorio, no había dónde procesar. Los pocos lugares eran muy rústicos. Entonces, hacer una banda de sonido compleja, tener la posibilidad de que un compositor hiciera una partitura para un documental, tener que pagarle a él un estudio de grabación, eso era bastante difícil.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Leonardo Céspedes, Santiago de Chile, 28.3.2008.

¹⁴⁵ Leonardo Céspedes, Santiago de Chile, 28.3.2008.

9.2.1.1 La canción como introducción al tema

Algunos documentales inciden al tema a través de una canción en el comienzo.

En *No nos trancarán el paso* una canción del mismo nombre de Ángel Parra indica al espectador bajo qué contexto habrá que ver lo posterior. Habla de la injusticia que sufrió el trabajador tanto por la explotación extranjera, como también por la propia oligarquía (los jueces y los patrones):

♪ Voy a contar una historia
de dos mil trabajadores
que recuperaron tierras
este verano, señores. ♪



♪ Este relato comienza
el año cuarenta y tres.
Llegan unos extranjeros
que no respetan la ley. ♪



♪ En esa cruel temporada
llegaron los afuerinos,
incendiaron nuestras casas,
quebraron nuestros destinos. ♪



♪ Y así perdimos las tierras
pues nadie nos defendía.
Los jueces y los patrones
del mismo plato comían. ♪



♪ A los señores de CORMA
repito y vuelvo a decir:
¡no vayan a propasarse,
se pueden arrepentir! ♪¹⁴⁶



La canción transmite a la vez un cambio de esta situación. No solo relacionamos este grupo de hombres con los ‘dos mil trabajadores que recuperaron tierras’, sino también influye el cambio del tono de la canción en cómo los vemos. Termina insistiendo con una amenaza hacia los dueños de la cooperación de madera que no siguiesen tratar la gente de esta manera.

En el comienzo de *Casa o mierda* suena la canción “A desalambrar”, interpretada por Quilapayún. También se dirige contra la explotación extranjera. Insiste en que la tierra es de él que la trabaja y anima a pasar a acciones concretas, es decir, a tomar el terreno:

♪ Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos den.

¡A desalambrar, a desalambrar!
que la tierra es nuestra,
tuya y de aquel,
de Pedro, María, de Juan y José.

Si molesto con mi canto
a alguien que no quiera oír
le aseguro que es un gringo
o un dueño de este país. ♪¹⁴⁷

Otro ejemplo que tiene una canción como introducción al tema es Miguel Ángel Aguilera, que vimos en el capítulo 8.5. Con el “Himno de las juventudes mundiales”, cantado por un coro de voces de jóvenes, manifiesta la lucha e insiste que ésta seguirá en el futuro: ‘Estas

¹⁴⁶ <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=7378> *CORMA: Corporación Chilena de Madera.

Imágenes: *No nos trancarán el paso*, aprox. entre 0’06’’ - 1’06’’

¹⁴⁷ <http://www.lyricsondemand.com/q/quilapaynlyrics/adesalambrarlyrics.html>

voces nuestras no se apagarán, durarán, crecerán’ o ‘Este canto no se apagará jamás, juventud, juventud.’¹⁴⁸

9.2.1.2 La canción como contraste

Mientras vemos en *Venceremos* niños jugando en la basura suenan las rondas infantiles de Gabriela Mistral “Dame la mano y danzaremos”, cantadas por un coro de niños:

♪ Dame la mano y danzaremos;
dame la mano y me amarás.
Como una sola flor seremos,
como una flor, y nada más... ♪



♪ Te llamas Rosa y yo Esperanza;
pero tu nombre olvidarás,
porque seremos una danza
en la colina y nada más... ♪



♪ Dame la mano y danzaremos;
dame la mano y me amarás.
Como una sola flor seremos,
como una flor, y nada más... ♪



¹⁴⁸ <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=723>

♪ Te llamas Rosa y yo Esperanza;
pero tu nombre olvidarás,
porque seremos una danza
en la colina y nada más... ♪¹⁴⁹



Como vimos (en el capítulo 8.1), *Venceremos* se basa en la yuxtaposición de imágenes entre el mundo de gente acomodada y el mundo de la pobreza y miseria. La canción que muestra el lado inocente y sin preocupaciones de la niñez abre entonces otra dimensión más. Conduce al espectador a un contraste de alto grado con las imágenes de los niños que pasan su niñez entre la basura. Es decir, *Venceremos* usa la canción para formar con ella el contraste con la imagen.

9.2.1.3 La canción como protagonista

En la mayoría de los documentales la canción adquiere en un u otro momento un carácter protagonista, es decir, lleva el argumento hacia delante. En algunas partes de *Santa María de Iquique* es la canción que narra la historia. Mientras la cámara hace un zoom en una foto de una mujer con un niño en brazos empieza a sonar la “Canción II (o Vamos mujer)” de la “Cantata Santa Maria de Iquique”, interpretada por el grupo Quilapayún:

♪ Vamos mujer,
partamos a la ciudad.
Todo será distinto,
no hay que dudar.
No hay que dudar,
confía, ya vas a ver,
porque en Iquique
todos van a entender.



¹⁴⁹ <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=4920>
Imágenes: *Venceremos*, aprox. entre 6'57"- 8'30"

♪ Toma mujer mi manta,
te abrigará.
Ponte al niño en brazos,
no llorará.
No llorará, confía,
va a sonreír.
Le cantarás un canto,
se va a dormir.

¿Qué es lo que pasa?,
dime, no calles más. ♪



♪ Largo camino tienes
que recorrer
atravesando cerros,
vamos mujer.
Vamos mujer, confía,
que hay que llegar
en la ciudad
podremos ver todo el mar. ♪



♪ Dicen que Iquique es grande
como un Salar,
que hay muchas casas lindas,
te gustarán.
Te gustarán, confía,
como que hay Dios,
allá en el puerto todo
va a ser mejor.

¿Qué es lo que pasa?,
dime, no calles más. ♪



♪ Vamos mujer,
partamos a la ciudad.
Todo será distinto,
no hay que dudar.
No hay que dudar, confía,
ya, vas a ver,
porque en Iquique
todos van a entender. ♪¹⁵⁰



A través de un destino singular la canción transporta la esperanza con la que la gente se hacía en camino a Iquique donde se protestaba contra las malas condiciones del trabajo en el salitre. La fascinación de lo desconocido y la aventura (‘dicen que Iquique es grande como un Salar, que hay muchas casas lindas, te gustarán’) se mezcla con la esperanza a solución de los

¹⁵⁰ <http://www.trovadores.net/nc.php?NM=203>

Imágenes: *Santa María de Iquique*, aprox. entre 7°12' - 9°29'

problemas ('porque en Iquique todos van a entender'). Aunque se insinúa algo no pronunciado ('¿Qué es lo que pasa?, dime, no calles más. '), la transportación de la esperanza forma finalmente un contraste con el conocimiento previo del espectador que sabe ya la masacre que espera a esta gente.

Un documental en el que la canción también llega a tener un carácter protagonista es *Pintando el pueblo*. Vimos que es la "Canción de la nueva cultura", interpretada por Inti-Illimani, que introduce otra dimensión. Ésta se dedica a promover caminos artísticos nuevos junto con el pueblo chileno (véase capítulo 8.2).

9.2.2 Las entrevistas y testimonios

Otra característica de los documentales y su uso del comentario en *Off* es el testimonio. Observa Nichols que las entrevistas en documentales pueden adquirir un carácter de una 'voz omnisciente' – ésta sería repartida entre varias voces – que sirven para respaldar, justificar, y aportar pruebas al argumento, sin ser parte de la responsabilidad de éste.¹⁵¹ Eso incluye que no se trata realmente de las personas y un desarrollo hacia su complejidad, sino de mostrar algo concreto.

En cuanto a los testimonios en *Off* en los documentales de esta época, es llamativo la relación que tiene el comentario con lo que registra la cámara. Mientras escuchamos hablar una persona la cámara recurre a menudo otros espacios o enfoca a varias personas a la vez, así que el espectador se queda con la duda de quién esté hablando. Aunque los testimonios en general apoyan el argumento del documental en este sentido de ser "prueba", este manejo de la cámara puede distraer al espectador y hacerle entrar en otra trama de la narración. Es de cierta manera una descripción paralela que corre a cargo de las imágenes, que cuentan usando la cámara panorámica y el travelling.

Consideramos de nuevo un comentario de Céspedes en el que explica que este manejo de las entrevistas – lo que finalmente contribuye a una estética – tiene también una razón técnica:

"Cuando hacíamos una película y se hacía el sonido óptico para poner la banda del sonido en la copia, el resultado era bastante malo en 16mm: el sonido no era comprensible, no se entendía bien, chachareaba etc. Entonces tratáramos de simplificar la banda sonora, es decir, poner algunos sonidos indispensables para que hubiera la ilusión de sonidos reales de lo que estábamos viendo, editar la locución por distintas razones, cuidar de no insistir demasiado en lo que muchos

¹⁵¹ Véase Nichols, pág. 70.

documentales de aquella época insistían, en la entrevista. Porque incluso no teníamos sistema sincrónico de cámara y grabación de sonido. Entonces la entrevista había que poner otras imágenes porque si poníamos la persona que estaba hablando...era una desincronización absoluta. O había que estar haciendo un trabajo de meses cortando fotogramas para sincronizar lo que en la entrevista se decían para que coincidiera con la imagen. (...) Usar la música de esta generación nos permitían, nos regalaban para decirlo así, fue una gran solución y que le dio una manera, un estilo de hacer cine. Yo creo que si bien no es una cosa de gran trascendencia, sin embargo fue efectiva. Encuentro que realmente resultaron interesantes las películas que hicimos.”¹⁵²

9.3 La yuxtaposición de imágenes

Uno se puede imaginar que la acción de yuxtaponer imágenes se ofrece para confrontar al espectador con la polarización de la sociedad que había en aquel momento. Profundizamos en *Venceremos*, el documental que quizá más destaca en este sentido. Los autores trabajan con un enfrentamiento continuo a través de la yuxtaposición de imagen e imagen y a veces subrayado por canciones correspondientes.

Por otro lado no hay que ser necesariamente una confrontación proyectando opuestos. El enfrentamiento con el espectador se puede dar también viendo solo uno de los lados opuestos. La sucesión de imágenes de por ejemplo extrema pobreza (y enfatizada) puede llevar al espectador a una comparación imaginaria de lo opuesto, o también con el propio mundo histórico, sin necesidad de ver la contraparte a través de imágenes proyectadas.¹⁵³

9.3.1 Yuxtaposición del pasado y presente

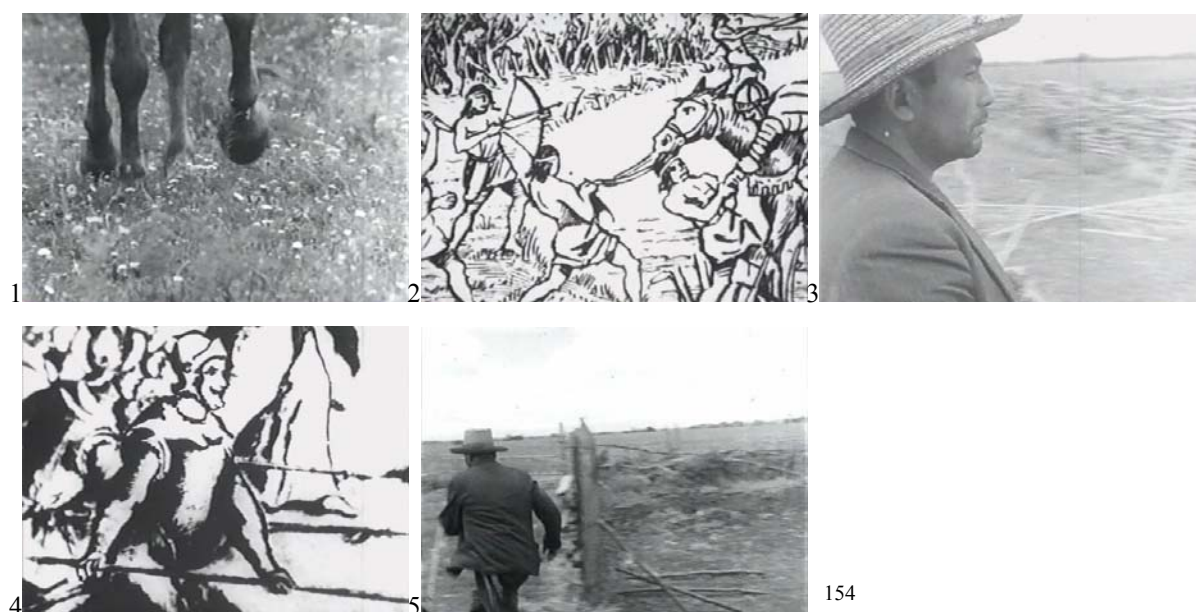
Otra forma de la unión de imágenes que se repite en diferentes documentales de la época al inicio de los años setenta es la yuxtaposición de imágenes del pasado con imágenes del presente de aquel momento. No se yuxtaponen solo registros filmicos, sino también dibujos y textos. Se emplea sobre todo en los documentales con perspectiva histórica y en los documentales de Carlos Flores y Guillermo Cahn. En yuxtaposiciones de este tipo se favorece la banda sonora claramente ante una continuidad espacial / temporal. Aprovechan – como citamos Nichols al inicio de este capítulo (9.1.2) – de que los espectadores “perdonan” saltos

¹⁵² Leonardo Céspedes, Santiago de Chile, 28.3.2008.

¹⁵³ Es el “ver distinto” que puede provocar este medio con tal de que sabemos sobre su producción. Puede llevar a pensar que no se trata “solo” de una película, sino exige enfrentamiento y hasta puede terminar en remordimientos. Véase capítulo 2.1.5 y Hohenberger, págs. 56-57.

espaciales y temporales con tal de que van en función del mantenimiento del argumento. El argumento opera con un suceso o desarrollo del pasado que todavía tiene una importancia o (nueva) presencia en el presente. La yuxtaposición puede construir un eslabón entre imágenes del pasado y de aquel presente de manera que casi parecen pertenecer a la misma realidad histórica. Quizá se podría decir que en estos documentales, en los que se opera con diferentes tiempos, consiguen mantener el pasado presente por un determinado propósito.

Al inicio del documental *Nutuayin Mapu* encontramos un texto sobre los mapuches y la conquista. Posterior a éste se muestra un conjunto de imágenes usando dibujos, imágenes filmadas y otros textos intercalados. Se alternan los dibujos, que ilustran la lucha de los mapuches con los conquistadores españoles, con las imágenes filmadas de caballos cabalgando y mapuches que pertenecen a la realidad histórica en la que está hecho el documental. El texto intercalado documenta la lucha (por ejemplo “muerte por Pedro Figueroa”). La yuxtaposición de estos elementos está ordenada de manera que consiguen transportar la sensación de ficción. Aprovechando la banda sonora – ruidos de espadas y del galope del caballo – las imágenes cambian entre pasado (los dibujos) y presente (por una partes los mapuches, por otra parte los caballos y sus jinetes). Parecen interpretar un momento de la conquista misma subrayando su dramática. En esta mezcla de tiempos se puede ver un bosquejo de la situación actual de los mapuches como consecuencia del pasado, de su historia. La yuxtaposición enfatiza el momento de la injusticia histórica por establecer una perduración de ésta que dura hasta el presente.



¹⁵⁴ Imágenes: *Nutuayin Mapu*, aprox. entre 2'32''- 3'40''

9.3.2 El collage

Son varios los documentalistas que usan el collage – diferentes mezclas entre fotos, dibujos, textos y registros fílmicos – para sugerir temas, ideas o para ironizar dentro de un contexto determinado. Tenemos el collage que cobra vida por el movimiento de la cámara (haciendo zoom en una foto, descubrir la foto con planos detalles etc.), o que cobra vida por el montaje, como acabamos de ver en el capítulo anterior.

Después de un texto de introducción al documental encontramos en *Santa María de Iquique* un collage con fotos que representan una pareja bailando, “un” señor y textos intercalados (“1890: Inglaterra” ; “dueño de chile” ; “a costa de la vida de miles trabajadores y un presidente” ; “su nombre: North mister north”) que se alternan.¹⁵⁵



156

¹⁵⁵ John Thomas North era dueño de una mina en Iquique. Véase Chanan, 1976, pág.7.

¹⁵⁶ Imágenes: *Santa María de Iquique*, aprox. entre 3'21''- 3'55''

El contraste se da por el tema – la oligarquía y los extranjeros que lo están pasando bien y el sufrimiento que esta “misma” gente provocó – pero también a través del tratamiento del collage. Es solo la foto a la que se da movimiento – haciéndole un zoom – mientras al texto no. La inmovilización del texto enfatiza en este momento su acusación.

9.4 La organización narrativa

Dice Nichols que una manera de construir la lógica informativa de un documental es a través de la estructura problema / solución. Es la exposición de una cuestión o de un problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguido por un examen de su ámbito o complejidad actual, buscando y finalmente ofreciendo una solución. Encuentra que es una estructura próxima a la ficción: una economía de conflicto, complicaciones y resoluciones basadas en personajes.¹⁵⁷ Los presentes documentales terminan casi siempre sugiriendo soluciones al problema. Encontramos una sensación de optimismo que es una función del ‘texto’ (tono, ritmo etc.) y su organización narrativa. En este párrafo se expondrá cómo transportan la lucha y esperanza a través de su organización narrativa.

9.4.1 La banda sonora

Dentro de una estructura problema / solución la música también cobra un papel importante. Al final de *No nos trancarán el paso* se retoma la segunda parte de la misma canción con la que se introducía el documental, “No nos trancarán el paso” de Ángel Parra. Mientras vemos en un plano general camionetas llenas de trabajadores bajando una carretera desde la colina, escuchamos las siguientes estrofas:

♪ Ahora la cosa es distinta:
tenemos un presidente
que acabará con los vicios
de tanto terrateniente. ♪



¹⁵⁷ Véase Nichols, 1997, pág. 48 y 49.

♪ Al pueblo de Panguipulli
le dejo yo mi canción.
Mientras más juntos estemos,
mejor será nuestra acción. ♪



♪ Aquí va la despedida,
cogollito de romero,
¡los campesinos unidos,
seguro que triunfaremos! ♪ ¹⁵⁸



La imagen junto al texto transmite un optimismo con tal de que se habla de un presidente que terminará con el abuso por parte de los terratenientes. Por otro lado habla de los campesinos unidos que juntos están capaces de llegar a un triunfo. Abre paso a un ambiente de confianza para lograr un cambio y mejoramiento en un conjunto.

Santa Maria de Iquique, que trata un suceso histórico, muestra en la última parte del documental imágenes de rostros de los ciudadanos del tiempo en que está hecho el documental. La cámara mantiene a los rostros que son de alta expresividad, imágenes parecidas a fotos. Posterior, mientras las imágenes pasan a mostrar otras de agitaciones masivas, oímos Quilapayún cantando “Comienza la vida nueva”:

♪ Callados eran los rostros
del tiempo que se vivió
oscuras eran las manos
en noches de explotación.
Los puños duros del pueblo
derriban sombra y silencio
y hay voces que nos remecen
llamándonos a cantar.

La noche ha muerto y ha sido
el pueblo quien la mató.
La estrella baila en los ojos
y niños juegan al sol.

¹⁵⁸ <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=7378>

Imágenes: *No nos trancarán el paso*, aprox. entre 13'55''- 14'15''

Comienza la vida nueva
y es hora que construyamos
juntando las manos todas
ya nada nos detendrá.

Ven compañero a sumarte
de todos es la unidad
ven compañero y construye
hay mucho que trabajar.
No dejes de estar alerta
la noche no hay que olvidar,
has derrotado a las sombras
ya nada nos detendrá. ♪¹⁵⁹

La canción destaca de nuevo el argumento del documental: hablar del pasado (la primera estrofa). Pero también propone qué camino tomar ('y es hora que construyamos juntando las manos todas') e insiste en el primer paso que ya se dio, destacando la necesidad de seguir adelante ('ya nada nos detendrá'). Terminar el documental sobre la matanza de Iquique mostrando aquellos rostros, y posteriormente imágenes de agitación junta a esta letra de la música, tiene un resultado parecido a lo que vimos en el capítulo 9.3.1. Con tal de que no pertenecen a la misma realidad histórica se transporta este suceso del pasado de cierta manera al presente. La relación puede tener el efecto de insistir en la necesidad de este otro "ahora" o de indagar en el cambio que ya empezó y que habrá que seguir.

Ya mencionamos que en la última parte de *Venceremos* encontramos imágenes de acciones violentas a las que se yuxtaponen posteriormente imágenes de la victoria de las elecciones. Mientras vemos la gente que festeja este triunfo suena la canción "Un gallo de amanecida" que canta Ángel Parra:

Ruidos



Silencio



♪ Un gallo de amanecida abre las alas y canta,
Entre tinieblas y rocío la esperanza se levanta.
Este gallo que canta no tiene dueño,

¹⁵⁹ <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=267>

No es mío ni tuyo ni del vecino:
Es el gallo que canta nuestro destino.

Lo escuchan todos los que están vivos,
Los bondadosos, los oprimidos,
El santo cristo de la igualdad,
De la belleza, de la bondad,
Del desafío y la dignidad,
De los hambrientos y sin camisa,
Los con el alma nunca sumisa.
Cristo que nunca vendió su nombre,
No tuvo miedo de ser un hombre. ♪



♪ Este gallo nos canta de contrapunto:
Todos los hombres vamos bailando juntos.
El que no quiera oírlo, no se disculpe,
Es un canto de vida y no de muerte.
El que quiera bailarlo que se despierte.

Los campesinos y los mineros,
Enfierradores y carpinteros,
Las tejedoras, los estudiantes,
Organilleros y caminantes,
Escarbadores, electricistas
Los escribientes y las modistas,
Los anhelantes, los solitarios,
Viejos cesantes y funcionarios,
Los pescadores entumecidos,
Mil corazones en un latido. ♪¹⁶⁰



¹⁶⁰ <http://www.cancioneros.com/nc.php?NM=5412>
Imágenes: *Venceremos*, aprox. entre 10'15''- 15'13''

La letra, junto a un ritmo que acelera mientras vemos a la gente saltando, transmite al espectador sentimientos de libertad ('Un gallo de amanecida abre las alas y canta, (...) no tiene dueño, No es mío ni tuyo ni del vecino, Es el gallo que canta nuestro destino'). También le transporta la sensación de la euforia por un futuro mejor y próximo para todos ('la esperanza se levanta'; 'Todos los hombres vamos bailando juntos, (...) Es un canto de vida y no de muerte, El que quiera bailar que se despierte. '; 'Mil corazones en un latido').

9.4.2 El texto

Venceremos termina finalmente con un texto escrito en una muralla que dice:



161

(pueblo: Abierto está el camino hacia el nacimiento del hombre nuevo, venceremos.)

El texto es en cierta medida la reiteración de lo descrito anterior. Insiste en posibilidades nuevas que están por venir y ofrece una posible solución – a través de Allende – a lo visto anterior, la fuerte polarización de clases. Señala que es un ‘camino abierto’ para muchas posibilidades en el futuro, las esperanzas de la época de una parte de la población chilena.

Un fin parecido tiene *Amuhuelai-mi*. El documental termina con un texto escrito sobre unos vagones de un tren: “Campesinos de Lautaro junto a su presidente Allende”; “Lautaro junta a su presidente Allende”; “Allende el pueblo te defiende!!!”. Después de haber expuesto la

¹⁶¹ Imágenes: *Venceremos*, aprox. entre 15’15’’- 15’43’’

situación difícil e injusta de los mapuches de la comunidad de Lautaro, este texto al final del documental manifiesta la creencia y esperanza en otro camino futuro con este presidente.

Antes de seguir volvemos al comentario de Nichols en el que habla de una estructura próxima a la ficción dentro de la que las resoluciones se basan en personajes (capítulo 9.4). La organización y las concentraciones, que mencionamos, juegan un papel decisivo en la transmisión de la esperanza y manifiestan al mismo tiempo la lucha. En este contexto es interesante considerar a este aspecto de nuevo porque realmente se las destaca a las personas como los actores que tienen toda la capacidad y posibilidad de cambiar los hechos.

9.5 Los textos

En general se puede decir que el texto, otro elemento de los documentales de la época que se repite, cumple funciones parecidas a las de las canciones puestas en *Off*: puede introducir el tema poniéndole un tono combatiente, puede aportar al final del documental expectativas positivistas para el futuro o puede introducir aspectos de temas dentro del contexto. Pero adquiere un carácter más enfático en la lucha y denuncia, es decir, posiciona el punto de vista del documental de manera aún más concreta.

9.5.1 De tipo información

Un texto intercalado puede tener el propósito de informar al espectador con datos sobre algún aspecto del contenido. Las cifras que se muestran – pueden ser ciertas o no – quieren llamar la atención. En *Amuhuelai-mi* aparecen entre las imágenes fondos negros con textos que informan al espectador sobre la situación de los mapuches de siguiente manera: “En Cautín, un mapuche apenas tiene 2 hectáreas de tierra”; “Una cama de hospital para 1000 habitantes”; “Con la fundación de Temuco se dieron 5 ha a cada familia mapuche, 600 ha a cada familia extranjera”; “Cautín: 25% de analfabetismo, el mayor del país”. Dentro de un contexto de la discriminación hacia los mapuches estos textos intercalados concretizan el clima de la injusticia. Enfatiza la situación en el sentido de que confronta al espectador con algo muy concreto y apela a su entendimiento de injusticia que aquí se da por dado. Como que quisiera decir: “ya no puedes cerrar los ojos ante lo que está pasando.”

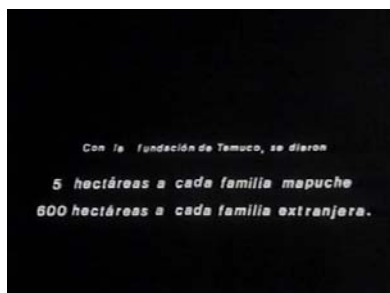
En *Santa Maria de Iquique* un texto con carácter informativo se mezcla con un texto combativo: “Menos de doce horas de trabajo”; “Pago en dinero no en fichas que solo enriquecen al gringo”; “marcha...marcha... a Iquique”. Mientras el texto aparece como subjetivo, es decir, desde la perspectiva de los trabajadores que se animan de irse a Iquique para defender sus derechos, el espectador obtiene la información sobre las malas condiciones de ellos.

9.5.2 De tipo combativo

En algunos de los textos la subjetividad destaca todavía mucho más. En *Casa o mierda* se lee en textos intercalados: “Pero hemos salido a defendernos; (imágenes) ¡Combatiendo!”.

Se busca el factor integrante y unificante de un colectivo por algo en concreto – aquí la toma de terreno. Otro ejemplo es *No nos trancarán el paso* que destaca por sus mensajes intercalados de manera declamatoria: “Muerte al momio explotador”; “La tierra para el que la trabaja”; “Los pobres bienvenida; (imágenes) los ricos a la mierda”.

A veces se muestra el mismo texto más que una vez lo que enfatiza el mensaje todavía más. Los textos aparecen escritos en muros, en lienzos o en fondos negros, como también en pancartas en manifestaciones.



162

¹⁶² Imágenes: *Amuhelai-mi*, aprox. 2'56''; *No nos trancarán el paso*, aprox. 2'24''

10. CONCLUSIÓN

Vimos que el cine documental a finales de los años 60 e inicio de los años 70 se caracteriza por una búsqueda de un cine distinto, de una expresión nueva tanto por el medio mismo como también en su organización y recepción.

La información y el conocimiento “nuevo” que muestran estos documentales no prometen una sensación de plenitud y autosuficiencia, sino “los filmes estaban destinados a la movilización pública, para que se reaccionara ante la realidad global del país.”¹⁶³ La realidad filmica, que define Hohenberger como el producto que finalmente vemos como público, se dirige directamente al espectador. La letra de las canciones, que forman durante largos momentos el comentario en *Off*, destaca hechos con simpleza y usa un tono directo con su público. Encontramos tanto el tono de amenaza hacia los “malos”, como también un tono de animación hacia los “buenos” – entre los que se puede ver incluido el espectador – para promover acciones concretas.

Al espectador se dirigen de la misma manera directa los textos. Informan a éste y documentan a través de mensajes declamatorios. En general son textos que enfatizan un determinado elemento por una interrupción del flujo de las imágenes o la reiteración del argumento del documental.

El enfoque que encontramos en los documentales es el de contar desde el triunfo. Se señala los cambios que ya hubo y se destaca la forma oportuna de lucha que se ha encontrado. Imágenes de reuniones, concentraciones y manifestaciones respaldan la presentación de los implicados / mostrados como actores capaces de cambiar su situación (o la situación del país). A menudo el comentario en *Off* – tanto los testimonios, como las canciones – forman un apoyo a esta tendencia en mostrar concientización de la situación y/o voluntad de seguir con este camino hacia adelante. El espectador puede tener la impresión que a partir de ahora las capas implicadas en el proceso de cambio del pueblo chileno ya no se rendirán jamás y seguirán luchando para su futuro.

En general es poco el valor artístico que conceden a los documentales de esta época.

Encontramos comentarios como el siguiente de Córdova:

¹⁶³ Córdova, pág. 18. Vimos en el la definición del cine revolucionario (capítulo 2.2) los cambios que trae éste respecto al espectador. Citamos a Francia: „este nuevo cine trata de liberar, de activar, desenajenar, provocar al espectador.” Aldo Francia, en: Primer Plano, invierno 1972, pág. 7.

“Durante el período de la Unidad Popular, la producción de documentales estuvo concebida más como un modo de movilización e intervención sociopolítica que como obras artísticas. Pero hubo excepciones.”¹⁶⁴

Vimos que en los documentales se elimina un texto en *Off*, relatado por un locutor (que comenta lo que se ve), para favorecer la banda sonora. Es frecuente el uso de textos intercalados, dibujos, como también secuencias en base a foto montaje. Son fotos de alto contraste en blanco y negro y, aunque mostrando lados pocos agradables de la vida, con tendencia embellecedora. Encontramos entrevistas no sincronizadas, es decir, testimonios en *Off* mientras la cámara entra a veces en una trama paralela a lo contado y hace una descripción que corre a cargo de las imágenes. Describimos también el relatar a través de imágenes yuxtapuestas. Todo eso contribuye a una estética del documental. Se puede decir que a través de estos elementos mencionados hay una cierta importación poética. El protagonista de esta importación es la Nueva Canción Chilena.

Vemos que los documentales exploran una nueva forma de lenguaje cinematográfica. Algunas de las influencias e inspiraciones proceden del Nuevo Cine Latinoamericano. Dentro de este fenómeno el Festival de Viña del Mar marcó un encuentro importante para reforzar los impulsos nuevos de los cineastas chilenos. El festival ofreció la posibilidad de ver (y también de mostrar) innovaciones fílmicas que venían del propio continente. Aportó también en cuanto a enriquecimiento teórico o reflexión (siempre autodidacto), dado que la situación de la oferta cultural en el país era pobre y no había una crítica que tomaba en serio al arte cinematográfica. Respeto al lenguaje cinematográfico de los documentales chilenos se podría mencionar la presencia importante de obras del cubano Santiago Álvarez en este festival. El uso de una banda sonora potente y el trabajo a base de foto montajes impresionaron en su momento. Recordamos también otros que contribuyeron de una u otra forma, como Fernando Birri y su “Escuela documental de Santa Fe” o el Grupo Cine Liberación que realizó el documental *La hora de los hornos*. Éste habla de dominios coloniales y neocoloniales en Argentina (y representativo para América Latina) integrando la falsedad de la burguesía nacional. De los trabajos ensayísticos que apoyaron el nuevo rumbo que estaba tomando el cine latinoamericano, destaca Julio García Espinosa con su escrito “Por un cine imperfecto”. Insiste en el propósito de contribuir a hacer una revolución cultural antes de hacer una revolución estética, es decir, la obra puede ser técnicamente mal hecha. Glauber Rocha, uno de los protagonistas del nuevo cine brasileño, manifiesta en su ensayo “La estética de la

¹⁶⁴ Córdova, pág. 18.

Violencia (o del hambre)” la necesidad de presencia de la sociedad lo que puede conducir a una ruptura de la relación colonizador y colonizado.

Elementos de aquel ambiente del cine latinoamericano se introducían en los documentales con otro ambiente perceptible que había en Chile en este momento. El resultado del 4 de septiembre de 1970 en las elecciones a la presidencia que finalmente ganó Allende, evidenciaba la fuerte polarización que vivía el país. En una parte de la población chilena crecieron las esperanzas con tal de que este presidente proponía una profunda transformación en la estructura social y económica del país. Como otros artistas, la mayoría de los documentalistas de este momento se comprometieron con este proceso de cambio que se estaba dando. “Instrumentalizaron” el cine como apoyo político y social. En estos años se estrena públicamente un número de documentales mucho mayor que en tiempos anteriores. La orientación hacia un cine social, que ya se había iniciada a partir de la mitad de los años sesenta, cobraba todavía más fuerza en su tono denunciante y sus autores lo declararon como cine revolucionario. Vimos que éste busca las masas y se caracteriza finalmente por ser un cine de combate y de contrainformación que tiene una difusión interior inmediata. Es un cine al servicio del pueblo (trabajador), en general realizado por equipos nacionales e implicados en los procesos de cambio mismos. En la época de Allende los documentalistas empezaron a mostrar acontecimientos concretos y al clima general que había en el país. Buscaron la exposición inmediata en la pantalla de las experiencias mismas – tomas de terreno, manifestaciones, el ambiente después de las elecciones – y también participando en ellas. En algunos casos los cineastas mismos llevaron los resultados directamente a las poblaciones, asentamientos campesinos y asambleas sindicales para que los viera la gente. Aunque era el cine que iba con el orden político establecido nunca tuvo el apoyo de éste para desarrollar táctica y estratégica para fungir realmente como “arma cinematográfica”. Tampoco hubo interés en convertir a los productos audiovisuales en un sector que podría haber sido realmente importante para el país en términos del mercado. Faltaba un plan cultural concreto para aprovechar el potencial que tenía la empresa estatal Chile-Films. Era una posibilidad en la que no se invirtió lo necesario por parte del gobierno. Finalmente se reflejaba en Chile-Films la misma dificultad entre las diferentes expectativas de los partidos izquierdistas como en la UP. De manera que algunos documentales fueron apoyados de forma particular por los partidos mismos o por la CUT o el MIR, o financiados por recursos privados.

Con la llegada de Allende se podría haber esperado una desorientación por parte de los documentalistas con tal de que anteriormente se manifestaban en contra del poder establecido. Ésta disminuía en parte por la situación mediática en la que se encontraba la UP. En estos tres años los partidos de la izquierda carecían del control sobre los medios de comunicación importantes y el documental operaba hasta cierto grado como contrainformación. Sin embargo es difícil saber – como también en las acciones en los que se llevaba los films documentales directamente a la gente – sobre su alcance y cuál era el resultado concreto. Por otra parte los documentalistas se adaptaron al cambio y se comprometieron también con la reconstrucción. Acompañan el proceso de cambio, enfocan las dificultades y marcan las ambiciones y valores nuevos que habría que imponer. Son documentales que no presentan una suma, sino un proceso que transporta todo el entusiasmo que éste implica. Respiran y transmiten el “espíritu épocal”, la admiración y pasión para la revolución, transportado en cierta medida de Cuba y que ahora corresponde vivir a Chile, a través de la vía electoral. La revolución figuraba como fin de las injusticias internas y la subordinación externa.

Lejos de temáticas enajenantes, los realizadores buscan estrechar la relación entre el medio y su país en mostrar lo específico y lo propio, también una característica del Nueve Cine Latinoamericano. Transmiten la necesidad de hablar, de registrar desde otras perspectivas y de indagar en lo propio a través de la profundización de temas concretas. Extraen diversos aspectos de la sociedad chilena, que antes no eran integrados en el paisaje fílmico del país, valorizando especialmente al ser humano. Se crea por un lado un espacio dedicado a las necesidades de las personas y a la discordancia que existe (entre otros vimos la violencia cotidiana, las condiciones que vive el minero – tanto en el trabajo como en su hogar –, la situación de vivienda, el desprecio hacia los mapuches y también su situación jurídica, la explotación por extranjeros). Por otro lado se destaca el carácter luchador a través de la organización y la concientización de las personas implicadas. Dice Chaskel:

“Depende mucho como lo trates [el ser humano] en un documental. El mismo personaje puede ser el hombrecito que hace estas cosas o puede ser el pionero que es capaz de hacer estas cosas. (...) Y creo que en estos documentales que hicimos, esto es el mayor valor que tienen, los personajes que aparecen ahí.”¹⁶⁵

¹⁶⁵ Pedro Chaskel, Santiago de Chile, 8.1.2008.

Se manifiesta en la elección de los temas también la esperanza y la voluntad de querer cambiar: la revisión del pasado, el registro de acciones concretas del proceso (socialista), tanto artístico como político.

Como vimos más arriba, lo propio se comunica también en el lenguaje cinematográfico.

Como cada revolución también todo cine, que se compromete con un tal proceso, tiene sus propias características. En el caso de Chile una de las vertientes que quizá más destaca es su importación poética y el apoyarse en otros fenómenos del momento con la misma mirada de introspección a lo propio del país. Esta importación aporta un cierto alejamiento de un cine de consigna.

Vimos denominadores que tienen en común los documentales de lucha y esperanza, nombre que dimos a estos documentales al comienzo del trabajo. Señalamos la orientación *constructiva* o de *propuesta* (propugnar una serie de valores que se considera importante para el futuro) en la palabra *esperanza* y la orientación *combativa* o de *protesta* (cambiar algún aspecto de la realidad circunstancial) en la palabra *lucha*.

Mientras algunos de estos documentales chilenos pueden mostrar muy bien lo que era la época de Allende, pero cinematográficamente son menos interesantes, otros también satisfacen en este sentido. A pesar de elementos comunes que encontramos en el lenguaje cinematográfico existen todavía muchos acercamientos distintos. En este sentido es difícil hablar de un nuevo movimiento. Finalmente se trata de un movimiento en fase inicial que fue cortado de manera tajante y brutal. Sería preciso ver a los documentales en un conjunto, como un tapiz grande. Cada uno de los documentales aportó algo a una idea, a un tejido general, de lo que era la época de la Unidad Popular.

En esta tesis se pudo ver de nuevo que el cine documental es parte del proceso y producto de la historia de su momento. El término objetivo o neutral que muchas veces se suele ocupar para este medio pierde importancia. Los documentales chilenos son representaciones de otras representaciones posibles de este momento histórico que postulan claramente su posición y sus valores.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolzoni, Francesco: El cine de Allende, Fernando Torres, Valencia, 1975.
- Cavallo, Ascanio / Díaz, Carolina: Explotados y Benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60^a, Uqbar Editores, Santiago de Chile, 2007.
- Chanan, Michael: Chilean cinema, British Film Institute, London, 1976.
- Chanan, Michael: *New Cinemas in Latin America*, en: Nowell-Smith, Geoffrey (editor): *The Oxford history of world cinema*, Oxford University Press, Oxford, 1996, págs. 740-749.
- Córdova O., Jaime: Cine documental chileno: un espejo a 24 cuadros por segundos, Universidad del Mar, 2007.
- Corvalán L., Luis: El gobierno de Salvador Allende, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2003, págs. 39-63.
- Guzmán, Patricio / Sempere, Pedro: Chile, el cine contra el fascismo, Fernando Torres, Valencia, 1977.
- Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Studien zur Filmgeschichte, Band 5, Olms, Hildesheim [...], 1988.
- Linares, Andrés: El cine militante, Castellote editor, Madrid, 1976.
- Mouesca, Jacqueline: Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno 1960-1985, Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.
- Mouesca, Jacqueline: El documental chileno, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2005.
- Nichols, Bill: La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental (traducción de Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte), Paidós, Barcelona, 1997.
- Nichols, Bill: Introduction to documentary, Indiana University Press, Bloomington, Ind. [...], 2001, págs. xi-xviii y 99-137.
- Orell García, Marcia: Las fuentes del nuevo cine latinoamericano, Ediciones Universitarias Valparaíso, Valparaíso, 2006, págs. 73-91.
- Pérez Murillo, María / Fernández Fernández, David [editores]: La memoria filmada. América latina a través de su cine, Iepala Editorial, Madrid, 2002, págs. 109-120.
- Pring-Mill, Robert.: Cantas-canto-cantemos. Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad, St. Catherine's College, Oxford, 1983, págs. 318-354.
- Ruffinelli, Jorge: Patricio Guzmán, Cátedra, Madrid, 2001.
- Timossi, Jorge: Fascismos paralelos. A 30 años del golpe de Estado en Chile, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2003.
- Vallejos, Julio (coordinador-editor): Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2005.

Vega, Alicia: Itinerario del cine documental chileno, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2006.

Revistas

Cine Cubano, 1969 / 70

Primer Plano, primavera 1972

Primer Plano, verano 1972

Primer Plano, invierno 1972

Primer Plano, verano 1973

Artículos en Internet

Chonchol, Jacques: *Logros y errores del gobierno popular. A cien años del nacimiento de Salvador Allende*:
http://209.62.3.178/~allendev/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=1

Snajinés, Jorge: *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*.
http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html

Entrevistas citadas

Douglas Hübner: Santiago de Chile, 2.4.2008.

Leonardo Céspedes: Santiago de Chile, 28.3.2008.

Pedro Chaskel: Santiago de Chile, 8.1.2008.

Documentales:

Amuhuelai-mi (y no te irás) de Marilu Mallet, 1972, 10min.

Brigada Ramona Parra de Álvaro Ramírez, 1970, 12min

Casa o mierda de Carlos Flores y Guillermo Cahn, 1970, 10min.

Campamento Sol naciente de Ignacio Aliaga, 1972, 10min.

Descomedidos y chascones de Carlos Flores, 1972, 63min.

Desnutrición infantil de Álvaro Ramírez, 1969, 11min.

Herminda de La Victoria de Douglas Hübner, 1969, 22min.

Miguel Ángel Aguilera de Álvaro Ramírez y Samuel Caraval, 1970, 8min.

Mijita de Sergio y Patricio Castilla, 1970, 18min.

Mimbre de Sergio Bravo, 1957, 10min.

No nos trancarán el paso de Guillermo Cahn, 1972, 10min.

Nutuayin Mapu (recuperemos nuestra tierra) de Carlos Flores y Guillermo Cahn, 1971, 8min.

Pintando el pueblo de Leonardo Céspedes, 1971, 8min.

Reportaje a Lota de José Roman y Diego Bonacita, 1970, 18min.

Santa María de Iquique de Claudio Spiaín, 1971, 24min.

Testimonio de Pedro Chaskel, 1968, 10min.

Venceremos de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970, 15min.

ABSTRACT: „Chilenische Dokumentarfilme während der Allendezeit“

In der vorliegenden Diplomarbeit wird die visuelle Darstellung im chilenischen Dokumentarfilm während der Periode von 1970 bis 1973 untersucht.

Der Zeitrahmen ergibt sich einerseits durch die erhöhte Anzahl der öffentlich gezeigten Dokumentarfilme und deren vorhandene Register, wie auch durch deren gemeinsame filmische Merkmale. Andererseits ergibt sie sich durch die historischen Ereignisse selbst. In diesen Jahren wird in Chile eine sogenannte „friedliche Revolution“ auf demokratischem Wege vollzogen, die durch einen Militärputsch am 11. September 1973 brutal beendet wird. Zu finden ist eine Reihe von Dokumentarfilmen aus dieser Zeit, welche Aspekte dieser revolutionären Veränderungen aufzeichnen. Die Visualisierung des „Jetzt“ tritt in den Vordergrund und dabei werden aktuelle politische und soziale Themen behandelt (u.a. die Mapuches, die Arbeiterwelt, Erwartungen an die Zukunft, die Aufarbeitung der Vergangenheit) und versucht neue Werte zu vermitteln. Der Blick auf die Geschichte des eigenen Landes soll den Zuschauer lernen, das Eigene zu schätzen.

Der erste Teil der Arbeit beschreibt den Kontext dieses revolutionären Kinos, das hinsichtlich Zuschauer, Inhalte, Organisation (Produktion, Filmverleih, etc.) und Rezeption Veränderungen erfährt. Hervorgehoben wird die historische Einbettung des Dokumentarfilms. Dabei wird untersucht, wie das Medium Dokumentarfilm eingesetzt wird, um eine Wirklichkeit darzustellen. Die Frage ist: Wann, wie und warum ist zur Zeit Allendes im Dokumentarfilm gesellschaftliche Polarisierung sowie Kampfesgeist und Hoffnung ersichtlich, und wie wird dies durch die visuelle Sprache vermittelt?

In einem zweiten Teil der Arbeit wird anhand einer Auswahl von Filmen die Visualisierung der Themen behandelt. Untersucht wird, welche Aspekte des historischen Momentes von den Filmemachern ausgewählt und auf welche Art und Weise filmisch umgesetzt werden. Das heißt, es wird analysiert, bei welchen Themen die Filmemacher eine Aktualität sehen und welche Werte sie dem Zuschauer übermitteln möchten. Die Untersuchung der Art und Weise der Übermittlung erfolgt durch eine Filmanalyse, wobei eine weitere Eingrenzung der Filmauswahl erfolgt. Gemeinsame Merkmale und Muster werden herausgearbeitet, um gesellschaftliche Polarisierung sowie Kampfesgeist und Hoffnung in der filmischen Darstellung dieser Zeit aufzuzeigen.

CURICULUM VITAE

Persönliche Daten:

Name: Viktorin
Vorname: Johanna
Nationalität: Österreich / Schweiz
Geburtsdatum: 18.04.1980 in Basel
Führerschein: International
Email: johannaviktorin@gmail.com

Ausbildung:

2001 – 2007 Studium der Romanistik an der Universität Wien mit Hauptfach Spanisch Diplom
Als 2. Romanische Sprache im 2. Abschnitt Portugiesisch
Pflichtwahlfächer aus Kunstgeschichte, Geschichte, Ethnologie und Portugiesisch
2005 – 2007 Studierende an der Universität Complutense, Madrid
(3 Semester)
2002 – 2004 Außerordentliche Studentin an der Universität für Angewandte Kunst in Wien, Österreich
2000 Matura am Gymnasium Leonhard in Basel, Schweiz
1992 – 2000 Gymnasium Leonhard in Basel, Schweiz
1987 – 1992 Rudolf Steiner Schule in Basel, Schweiz

Berufliche Tätigkeiten:

2006 Juli/Aug. Mitarbeit im Atelier Viktorin, Bereich Druck und Radierung
2000 – 2005 Mitarbeit an der Datenbank der Plakatsammlung Basel, Museum für Gestaltung in Basel, Schweiz
2004 Feb. Praktikum bei Walter Schönauer, Grafik Designer, Berlin, Deutschland

Auslandaufenthalte:

12/1997 Chile
02/2001 – 08/2001 Ecuador / Bolivien / Chile
08/2004 Mexiko
09/2005 – 02/2007 Spanien (Madrid)
12/2007 – 07/2008 Chile (Santiago)

Informatik:

Windows 2000 XB, Microsoft Word, World Wide Web, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Avid (Basiskurs)