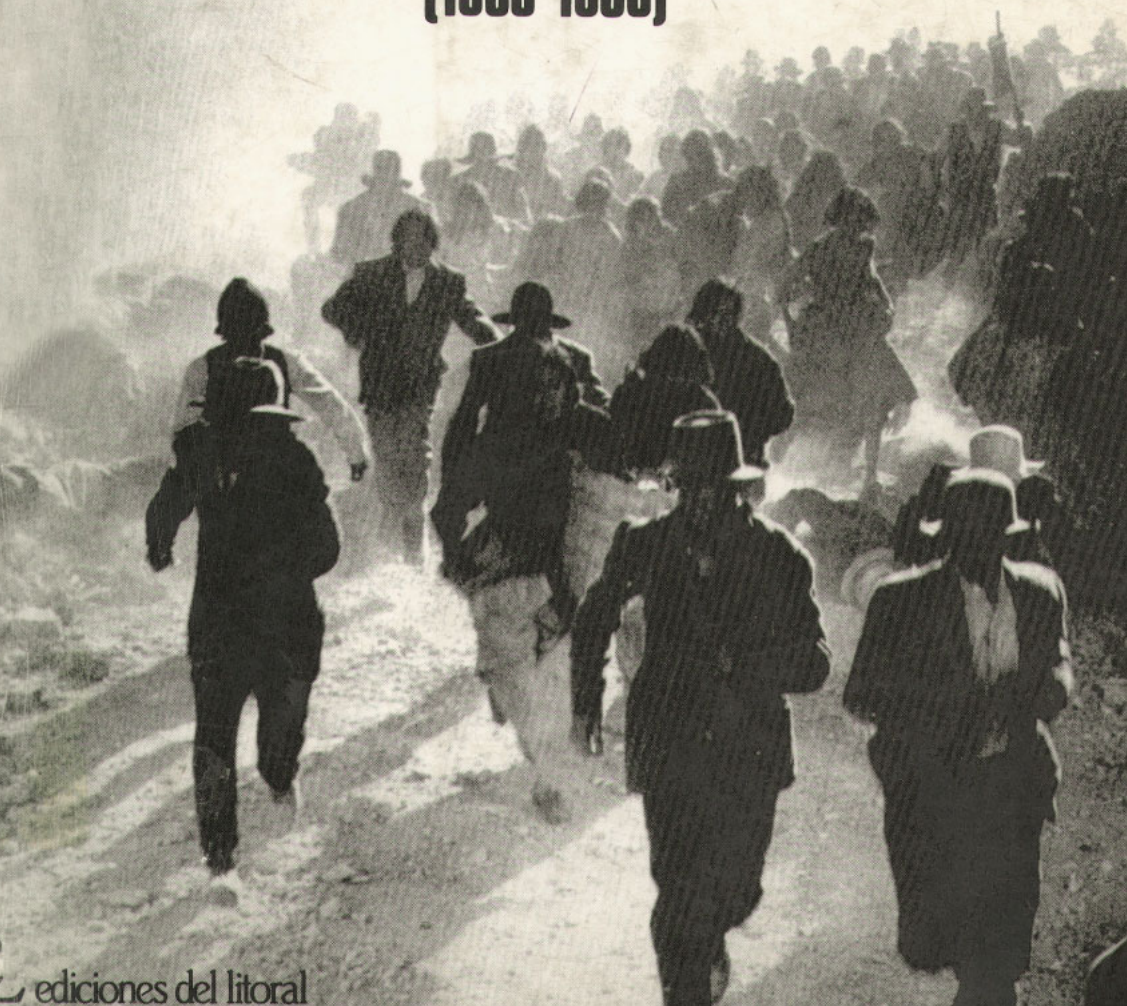


JACQUELINE MOUESCA

PLANO SECUENCIA DE LA MEMORIA DE CHILE

**veinticinco años de cine chileno
(1960-1985)**



CAPÍTULO II

Los años sesenta

Aldo Francia. Helvio Soto

Si se trata de examinar los hechos políticos y su evolución en América Latina en los años 60, todos concuerdan en que es difícil entenderlos sin tener en cuenta el fenómeno capital de la década en el continente: La Revolución Cubana.

El huracán remece hasta sus cimientos la conciencia latinoamericana. No hay quien pueda sustraerse a sus efectos, sea que adhiera a sus impulsos revolucionarios o que los rechace. Más todavía, el sentimiento asume un carácter pasional, exacerbado: se aplaude la revolución con delirio o se la ataca hasta el paroxismo. De golpe, masas de millones de seres creen advertir que en su destino se ha abierto una brecha insospechada hacia un mundo que durante siglos sólo han creído posible en sueños. Paralelamente, quienes detentan el poder sienten que, esta vez, los riesgos del cambio son verdaderos: en la casa de gobierno del país que se ha alzado en armas hay algo más que un simple relevo de mandatarios.

Es normal que la ola llegue también al campo cultural. Los intelectuales y artistas se radicalizan, y en muchas áreas de la creación, particularmente en aquéllas de historia más joven, como el cine o la música, lo que aparece como tendencia dominante es la búsqueda de una síntesis entre la temática de la obra, el lenguaje en que ésta se expresa, y lo que el artista considera su deber político y social. Nacen así poderosos movimientos de renovación donde lo nuevo, por si hubiera alguna duda, empieza por anunciarse en el nombre que consciente o inconscientemente eligen: se habla de la «Nueva Canción Latinoamericana» y del «Nuevo Cine Latinoamericano».

En la literatura la situación es un tanto diferente. Más antigua como actividad creadora y más consolidada, ésta viene de vuelta, por decirlo de algún modo, de ciertas preocupaciones y ansiedades comunes a músicos y

cineastas. Los escritores han hecho ya sus armas en la temática social desde los años 30 y aún desde mucho antes. Ellos han «descubierto» el Continente desde hace ya un largo tiempo, y el recorrido les permite intentar ir más lejos en el rastreo de una identidad artística latinoamericana sobre bases más complejas, más elaboradas. No se habla de una «Nueva Literatura», porque los libros que entonces se escriben son, de algún modo, una prolongación de una experiencia ya probada antes por algunos grandes creadores: Neruda, Vallejo, Gallegos, Miguel Ángel Asturias. Se habla, por eso, del «boom» de la literatura latinoamericana, aludiendo más que nada a la gran repercusión que alcanza en el mundo, particularmente en Europa, y que hay que atribuir, por una parte, a su calidad (que no es, en lo esencial, mayor que la de los precursores), pero sobre todo, por otra parte, a una notoriedad que tiene bastante que ver con la Revolución Cubana. Esta lleva en los años 60 la curiosidad y preocupación por lo latinoamericano a todos los rincones del planeta, y sirve de plataforma formidable de lanzamiento a todas las manifestaciones políticas y culturales de nuestro Continente. Recuértese que es poco más allá de promediada la década (1967), cuando aparece la primera edición de *Cien años de soledad*.

En Chile la nueva realidad se vive dentro de un marco que corresponde a un perfil histórico-cultural que le es propio y específico. No puede decirse, en efecto, que la Revolución Cubana haya influido de modo directo —como en otros países latinoamericanos— en la situación política local, pero sí que aquélla creó en el Continente condiciones que repercutirían en nuestro país por la vía de las políticas adoptadas por terceros. La del gobierno de los Estados Unidos, por ejemplo, que decidió levantar, como se recordará, una barrera a la marea revolucionaria insurreccional con una serie de proposiciones sociales, económicas y políticas que agrupó bajo la denominación de «Alianza para el Progreso». En Chile, donde el curso de los acontecimientos estaba en lo esencial dictado por una evolución coherente con sus antecedentes históricos, la «Alianza» halla un punto de apoyo en el proyecto político que ha elaborado el Partido Demócratacristiano. Este partido encarna —para decirlo de un modo más o menos general— las aspiraciones de las capas medias de la población, en las cuales el deseo de cambio es considerable; lo suficiente como para que sea juzgado con severidad por las capas oligárquicas nacionales, pero no tanto como para que resulte coherente con las aspiraciones de los estratos sociales más desposeídos y de los partidos políticos de izquierda que expresan esos anhelos. El proyecto se convierte en programa electoral y luego de gobierno con el nombre de «Revolución en Libertad», en lo que parece, hasta por sus resonancias semánticas, una réplica a la Revo-

lución Cubana, a la que estos sectores suponen ajena a toda preocupación relacionada con la libertad.

Los años 60 son en Chile años movidos, de discusiones apasionadas y violentas, en que las ideas suelen expresarse de modo drástico y a veces tempestuoso y hasta intolerante.

Todo esto ocurre en política, pero hay al menos un campo en el frente cultural donde la controversia asume características explosivas similares, seguramente por tratarse de un dominio en que lo que prevalece es finalmente el problema institucional. Nos referimos a la enseñanza y en especial a la enseñanza universitaria. En la década del 60 se viven tumultuosos movimientos de reforma de las universidades chilenas. Ellos expresan inquietudes profundas, en las que se manifiesta el choque de concepciones ideológicas y culturales, pero además, la sensibilidad convulsionada de la juventud. El proceso abarca al conjunto del sistema universitario nacional y alcanza sus puntos culminantes en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y en la Universidad Técnica del Estado, en los años 1969 y 1970. Esta ola reformista es, por varios conceptos, una suerte de ensayo —al menos parcial, ya que no general— de lo que luego sería el vasto movimiento nacional que se conocería con el nombre de Unidad Popular.

En la creación artística se sienten también los aires nuevos y su pugna con las tendencias prevalecientes. El caso más característico es tal vez el de la canción popular, acaso porque en ella como en ningún otro campo (excepción hecha de la poesía, donde Neruda, pese a todo, sigue presidiendo sin contrapeso la escena), está la presencia de una personalidad excepcional, uno de los artistas mayores que haya dado el país: Violeta Parra. Ella muere —se suicida— en 1967 (año, como ya quedó dicho, de la aparición de *Cien años de soledad*, y año, también, de la trágica muerte del che Guevara en la selva boliviana) y su desaparición pone de golpe en evidencia, para muchos, la enormidad de la obra de esta mujer de cualidades más que sobresalientes, cuyo trabajo como investigadora, primero, y como autora, después, cambiaría el curso de la historia musical del país y aún, junto con otros pioneros ilustres como Atahualpa Yupanqui, la de América Latina.

Violeta Parra ya era un personaje conocido promediando la década del 50, pero como suele ocurrir en países dependientes, se necesitó el espaldarazo de los centros internacionales de decisión cultural, París, en este caso, que la devolvió al país con la tranquilizadora sensación de que empezaba a ser una suerte de celebridad internacional. Al menos para un público más amplio, ya que en cuanto se refiere a los creadores, éstos no necesitaron ni la consagración europea ni la notoriedad que le acarrea-

ban las dramáticas circunstancias de su muerte, para sentir en ella y en su música admirable los signos de la presencia fundacional.

En la década del 60 la música popular chilena sufre un cambio fundamental. Algunos nombres de intérpretes y de piezas musicales, más algunos acontecimientos marcan este viraje histórico: Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns, Cuncumén, Millaray, Quilapayún, Inti-Illimani; «Gracias a la vida», «Plegaria de un labrador», «Cantata Santa María de Iquique»; inauguración y funcionamiento de la Peña de los Parra, Festival de la Nueva Canción Chilena¹.

Eso que llamamos «cambio fundamental» se define en lo esencial por el desarrollo de formas musicales distintas de las dominantes y por la incidencia en temas en que el drama político-social tiene una presencia hasta entonces inexistente. Se habla de «canción de protesta», aunque la denominación parezca restrictiva, ya que se trata, para decirlo de modo más completo, de la búsqueda global de una identidad nacional en la creación musical.

En el cine se manifiesta un fenómeno similar, sobre todo en el documental, que es el género que muestra un mayor auge. Ya hemos hablado de lo que hizo Sergio Bravo, de sus medimetrajes *La marcha del carbón* y *Banderas del pueblo*, hechos respectivamente en los años 63 y 64; a ellos hay que agregar títulos como *Por la tierra ajena* (1964), con el que se estrena en el cine Miguel Littin; *Yo tenía un camarada* (1964), *El analfabeto* (1965) y *Erase un niño, un guerrillero y un caballo* (1967) realizados los tres por otro cineasta que luego se concentraría en las películas argumentales, Helvio Soto; con *Electroshow* (1965) debuta Patricio Guzmán, que terminaría por convertirse en el documentalista chileno más importante. Esta película, una sátira de los mecanismos con que la publicidad norteamericana procura condicionar al consumidor, obtuvo una mención en el Festival de Cine de Viña del Mar realizado en 1967. Aldo Francia, que también se dedicaría después a la ficción, realiza *Solo* (1967) en el mismo año en que Jorge di Lauro hace *Andacollo*, Pedro Chaskel, *Testimonio* y José Román y Diego Bonacina, *Reportaje a Lota*. Estos dos últimos títulos, así como *Desnutrición Infantil* (1969) de Alvaro Ramírez, son ya francamente films de denuncia.

Esta línea que podríamos llamar de «politización» de la temática se va haciendo más y más patente conforme avanza la década. En 1969, Douglas Hübner realiza *Herminda de la Victoria*, un film que muestra las luchas de una población y sus enfrentamientos con la policía, y que mirada hoy resulta casi profética de lo que luego habría de ocurrir bajo la dicta-

¹ V. «Discusión sobre la música chilena» en *Araucaria de Chile* n.º 2, Madrid, 1978, pp. 111-173.

dura de Pinochet en forma continua y casi sistemática. En 1970 se estrenan una serie de documentales (hechos probablemente la mayoría el año anterior), donde la intención no tiene ya ambigüedad alguna: *Casa o mierda*, de Carlos Flores y Guillermo Cahn, sobre el problema de la vivienda; *Venceremos* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos; *Brigada Ramona Parra* de Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes, que recrea el trabajo de las célebres brigadas de jóvenes pintores murales, propagandistas de los candidatos y consignas del Partido Comunista de Chile; *Miguel Ángel Aguilera, presente* de Álvaro Ramírez, sobre las circunstancias de la muerte de un joven comunista en una manifestación política, que refleja el clima de creciente violencia que comenzaba a vivirse; *Mijita* de Sergio y Patricio Castilla, donde se recogen aspectos de la vida y condición de la mujer obrera.

1970 fue como se sabe el año en que, convocado el país a elecciones presidenciales, una mayoría popular se volcaría a favor de Salvador Allende como presidente de la República. El clima social era, por tanto, favorable a las tendencias señaladas en el contenido de los documentales. Con ello culminaba una línea que había tenido la ocasión de manifestarse y debatirse en el Encuentro de Cine de Viña del Mar.

Es éste el primer encuentro en que los cineastas latinoamericanos tienen la posibilidad de cotejar su trabajo e intercambiar sus puntos de vista. Corre el año 1967 y la tensión política ha alcanzado en América Latina un nivel creciente. Han transcurrido ya dos años desde que el régimen de los militares se ha instalado en Brasil; la República Dominicana ha sido invadida por los *marines*, y en Guatemala, Venezuela, Colombia y Bolivia se vive una situación de enfrentamiento diario con movimientos guerrilleros. En Argentina y Uruguay empieza a gestarse el clima de insurrección urbana que protagonizarían Montoneros y Tupamaros, respectivamente. En un punto geográfico muy alejado se produce una situación que afectará, de uno u otro modo, a todo el planeta: Estados Unidos toma la decisión de intervenir en Vietnam.

El Festival se realiza en la primera semana de marzo. Lo convoca el Cine-Club de Viña del Mar, una institución bastante modesta, dirigida por el médico Aldo Francia, que hasta ese momento se había limitado a organizar encuentros de alcance local, en que lo principal estaba dado por la proyección de films de amateur realizados sobre todo en formato super-8.

Este primer torneo de cineastas latinoamericanos ha ido con el tiempo tomando importancia y hasta ha terminado por adquirir un cierto carácter mítico². Será, en un momento crucial de la vida en el Continente,

² «Hace veinte años, en Viña del Mar se inició un colosal y dramático esfuerzo de los

una expresión de unidad y de solidaridad en un campo del trabajo cultural que empezaba a mostrar una vitalidad hasta entonces desconocida, y donde estaba entonces en sus comienzos lo que habría de conocerse como Nuevo Cine Lationamericano. Los brasileños, encabezados por Glauber Rocha —que se presenta no sólo como cineasta sino como teórico de un movimiento— desarrollan una «Revisión crítica del cine brasileño», sustentando el análisis en lo que denominan «estética del hambre y de la violencia». El cubano Julio García Espinoza acuña con su tesis «Por un cine imperfecto», una línea que no sólo adquirirá notoriedad sino que muchos harán suya, desarrollándola después casi como una conducta doctrinal. El boliviano Jorge Sanjinés, junto con el grupo Ukamau, expone los principios del denominado «cine combatiente». Fernando Birri sostiene que la misión del cineasta y en particular del realizador de documentales es «documentar el subdesarrollo», apresando críticamente su realidad. Fernando Solanas y Osvaldo Getino presentan una tesis, «Hacia un tercer cine», pero concitan sobre todo la atención apasionada de los participantes en el festival con la presentación de su film *La hora de los hornos*, que muchos sentirán como «un chispazo» que encenderá en Latinoamérica «la llama de una nueva conciencia liberadora». Es una película que, como dice Raúl Ruiz, «nos puso contra la pared y nos dejó sin aliento»³.

Este festival —al que sucederán nuevos torneos, en Mérida, Venezuela, al año siguiente, y de nuevo en Viña del Mar en 1969— desarrolla lo que será un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica del cine documental, y fija una serie de ideas formuladas como «compromisos esenciales», que conservan todavía de alguna manera su vigencia. Son, en resumen, los siguientes: 1) Contribuir al desarrollo de la cultura nacional, enfrentando la penetración ideológica imperialista y cualquiera otra manifestación de colonialismo cultural; 2) asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la integración futura de la Gran Patria Latinoamericana; y 3) abordar los

cineastas más significativos de aquel tiempo para abrir un camino, largo y abrupto, donde confluyeran el cine y la historia de los países de América Latina.

»Viña del Mar es, por ello, sinónimo de un cine enrolado en la idea de hacer coincidir una pasión estética con una pasión política, o, con otras palabras, uno de esos momentos privilegiados de la historia en la que la búsqueda de la belleza coincide con la búsqueda de la libertad.» (Ángel Fernández Santos, en *El País*, Madrid, 6 de diciembre de 1987).

³ V. Luis Bocaz, «No hacer más una película como si fuera la última». Entrevista con Raúl Ruiz. En *Araucaria de Chile* n.º 11, Madrid, 1980, pp. 101-118. Las opiniones de Ruiz citadas en el resto del capítulo han sido extraídas de este mismo texto.

conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares⁴.

En Viña del Mar se realiza un cotejo de las diversas corrientes estéticas que se presentan en el cine latinoamericano, todas las cuales aparecen sin embargo reunidas en torno a un denominador común: la conciencia de que se lucha por la dignidad continental.

En el festival participó la mayoría de los chilenos que entonces hacía cine: Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, José Román, Luis Cornejo, Álvaro Ramírez, Héctor Ríos, Nieves Yanko, Jorge Di Lauro, Douglas Hübner. Para todos ellos la experiencia será algo así como un espaldarazo que va a permitirles, en seguida, trabajar con mayor seguridad en sí mismos. Hay que tener presente que entre los latinoamericanos que habían venido al torneo estaban algunos nombres que empezaban a ser más o menos legendarios, y otros iban ya en camino de convertirse en «monstruos sagrados» del Nuevo Cine. A los chilenos se les abre un mundo, una perspectiva de la que, hasta entonces, tenían apenas noticias. «Hasta ese momento —sostiene Aldo Francia— nuestras únicas influencias habían sido los grandes maestros del cine europeo. Entonces empezamos a darnos cuenta de que existía un nuevo cine latinoamericano y de que debíamos cambiar nuestra forma de concebir el cine». Raúl Ruiz es mucho más explícito al respecto:

«De repente nos encontramos con un cine que de la manera más evidente, más normal del mundo, y absolutamente sin ningún complejo de tipo cultural, se hacía con muy pocos medios, con los medios que nosotros podíamos tener y con una libertad que no tenía ni el cine latinoamericano ni el cine europeo. De repente nos encontramos con todas las ventajas: *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha, es «el diablo» y «el Dios» de Sartre, pero es además muchas cosas más que eso. Es un cine que no tiene ningún problema en citar, aceptar y avalar a Sartre, sin complejos, y ser sin embargo muy brasileño. Es en ese sentido que el festival fue muy importante para nosotros».

Ruiz ha señalado también una diferencia entre lo que significó este primer festival y el que se hizo dos años después, también en Viña. En el primero, según él, la reflexión de los realizadores chilenos fue: «Bueno, no es tan difícil hacer cine». En el segundo, en cambio, la situación era ya diferente porque «ya existían las primeras películas chilenas» y el asunto

⁴ V. Ambrosio Fornet, «Visión del nuevo cine latinoamericano», en C-CAL. Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, n.º 1, diciembre de 1985. Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.

no consistía en «hacer o no hacer cine, sino dar o no dar una imagen de América Latina, de nuestro país».

En el festival del año 69, en efecto, se exhiben entre otros films *Tres tristes tigres*, *El chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso, mi amor*. Es decir, que se está asistiendo al nacimiento del Nuevo Cine Chileno.

* * *

El gobierno de Eduardo Frei, al que apoyaban algunos cineastas conocidos, muestra alguna preocupación por el desarrollo del cine nacional. Creó el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica y promueve una ley que la favorece, y en la cual se preveía que un 20 por ciento del valor pagado por los espectadores en las salas de cine se destinará a la producción. Ya antes de esta ley se habían logrado algunas ventajas fiscales, como la liberación de impuestos a la internación de película virgen y de equipos, y a los billetes de ingreso a las salas de cine en que se proyectaban películas chilenas⁵.

El gobierno decide, también, revivir Chile-Films, y se le entrega la dirección a Patricio Kaulen, quien produce durante el período el noticiero de actualidades «Chile en marcha», que es en verdad un soporte publicitario de la realizaciones del régimen.

Las facilidades previstas en la nueva legislación posibilitan la realización, en la segunda mitad de la década del 60, de una serie de películas de ficción de largometraje. El propio Kaulen realiza algunas de ellas. *Largo viaje* (1967) es la historia de un niño que recorre la ciudad en busca de las alas perdidas de un «angelito». La recreación del rito popular en torno a la muerte de los recién nacidos, le sirve al cineasta como hilo conductor

⁵ En la entrevista con Raúl Ruiz ya citada, éste precisa: «Había un proyecto de ley global, que estaba preparando Patricio Kaulen y que, como toda ley global, tenía todos los mecanismos de manipulación posibles y de control, por lo tanto, de la democracia cristiana. Y entre gallos y medianoche, Hernán Correa, que era una persona que quería realmente hacer cine, su única obsesión era hacer películas —por su cuenta, no sé cómo— logró hacer pasar en una ley, me parece que en la Ley de Presupuestos, dos artículos: uno que liberaba de impuestos la importación de película virgen y otro que establecía el retorno automático al productor de los impuestos que se cobraban en las entradas a las salas de cine. Y como en una entrada que costaba diez los impuestos eran más o menos seis, prácticamente el sesenta por ciento volvía a manos del productor, lo que hacía por primera vez posible el financiamiento de una película chilena. Eso convirtió inmediatamente el hacer cine en una empresa por lo menos tan razonable como jugar a los caballos... Me acuerdo que esto provocó las iras del gobierno. Estaban furiosos, porque ellos querían pasar una ley global, con un Instituto de Cine que controlaría el dinero, que decidiría qué películas se hacen y cuáles no se hacen». (Bocaz, art. cit., p. 107).

para mostrar aspectos de la vida de la ciudad y de sus diversos sectores sociales: burgueses, marginales, prostitutas y sus explotadores. Es sólo una débil tentativa de aproximación a una temática social ausente hasta entonces en el cine chileno. La misma intención se advierte en *La casa en que vivimos* (1967), del mismo realizador, en que se abordan, sin profundizarlos mayormente, ciertos rasgos de los desniveles económicos en la sociedad chilena.

La preocupación por lo popular tiene una pronunciada tendencia más bien populista, en que la falta de una visión más rigurosa y verdadera conduce hacia planteamientos que suelen sentirse demagógicos. Es el caso de *Morir un poco* (1967) de Álvaro Covacevic, film esquemático, donde sin mayor análisis ni muestras de real convicción, se presenta a los pobres —seres tristes— en balnearios pobres, y a los ricos —seres alegres— en balnearios ricos. El mismo realizador hace luego *New Love* (1969), film francamente superficial, que pretende ofrecer un cuadro de los «hippies» chilenos. Naum Kramarenko realiza dos films: *Regreso al silencio* (1967) y *Prohibido pisar las nubes* (1970), películas frustradas; la primera, de tema policial, tiene el mérito histórico de haber mostrado por primera vez en cine a los hermanos Duvauchelle y a Orietta Escámez, y a alguien que llegaría a convertirse en un gran actor del cine latinoamericano, Nelson Villagra, y la segunda, una comedia con algunos vagos elementos de cine fantástico. Charles Elsesser, realizador con experiencia en televisión, hace *Los testigos* (1969), que muestra una factura estimable y en el que se aborda una historia a medio camino entre la intriga policial y el drama social.

Un animador de los «clásicos universitarios», Germán Becker, que hizo después carrera como organizador de los actos de masas de la Democracia Cristiana —y que con los años, bueno es decirlo, terminó por convertirse en propagandista mercenario del dictador Pinochet— realiza una película que recibe un claro apoyo de los órganos oficiales: *Ayúdeme usted, compadre* (1967), que reúne todos los tópicos del cine de otros tiempos —las imágenes populistas, el patriotismo barato y banal, la línea argumental en que se suman melodrama y humor igualados en la vulgaridad, un fondo musical en base a canciones «camperas»— y que logra un enorme éxito de público. Bécker intenta repetir la hazaña con *El santo y la limosna*, hecha ese mismo año, y con *Volver* (1969), pero el milagro no vuelve a reproducirse. Quizás el nombre de este mixtificador de la labor artística sirva, en los anales de nuestra crónica cultural, para marcar históricamente el momento en que deja definitivamente de tener vigencia el cine con esas características, abriéndose paso el período en que surge lo que luego habrá de conocerse e identificarse como Nuevo Cine Chileno.

¿Nuevo Cine Chileno? El término lo inventó tal vez un periodista. Alguien, en todo caso, en algún momento, se valió de una denominación general —la de Nuevo Cine Latinoamericano— y la adaptó para resolver su necesidad de definir una situación particular que empezaba a producirse en Chile. ¿Fue o es arbitrario llamarlo así? Creemos que no, aunque no haya ánimo de magnificar nada. El Nuevo Cine no aparece exactamente como un *movimiento*, con las características que se dan, por ejemplo, en la Nueva Canción Chilena⁶ pero lo cierto es que hacia fines de la década del 60, unos realizadores jóvenes presentan, en fechas cercanas unas de otras, un conjunto de películas que marcan un vuelco muy claro en el cine de ficción que hasta entonces se ha venido haciendo en el país. En el festival del año 69, como ya se ha señalado, se presentan las tres principales. En ellas se advierte con claridad que ahora se trata de «dar la imagen de nuestro país». No es una cuestión tanto de lenguaje cinematográfico como de contenidos. Estos nuevos cineastas saben más de cine que los anteriores, pero además son, en general, más cultos; todo ellos examinan la historia oficial y la realidad de su entorno con una mirada crítica; les preocupan los problemas sociales y la identidad nacional en la creación artística; les interesa menos el cine de Hollywood que algunas corrientes europeas como el neorrealismo italiano, el «cine directo», la «nueva ola» francesa, pero sobre todo el nuevo cine latinoamericano, en particular el brasileño; trabajan con recursos mínimos, y en sus películas no hay cabida para las «estrellas» de otro tiempo ni para los afanes de puro éxito comercial. Todos ellos tienen, de un modo u otro, una sensibilidad que puede definirse sin esfuerzo como de izquierda.

Aldo Francia es uno de ellos, y es suya *Valparaíso, mi amor*, realizada en 1969 y presentada ese mismo año en el segundo Festival de Viña del Mar.

Francia es un médico cristiano. «Soy cristiano, fundamentalmente», declara de modo expreso en una entrevista, y precisa más todavía: «estoy

⁶ La denominación Nueva Canción Chilena parece ser perfectamente apropiada para definir el fenómeno. Tiene, además, la característica de haber nacido en términos que se pueden fijar con bastante precisión y fecha: el Festival ya mencionado, que Ricardo García organizó en 1968 con el patrocinio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica. El lema prendió inmediatamente y se asoció desde entonces a los músicos e intérpretes que participaron en aquel festival. Estaban allí prácticamente todos los que luego quedarían como nombres definitivos de las nuevas tendencias musicales. El festival tuvo por otra parte la particularidad, muy importante, de haber logrado un eco considerable de público, abriendo las puertas de la popularidad y la consagración a ciertos textos musicales y a sus intérpretes. Fue en ese torneo, como se recordará, que se dio a conocer por primera vez «Plegaria de un labrador» de Víctor Jara. (V. «Discusión sobre la música chilena» art. cit.).

absolutamente de acuerdo con la visión del mundo que propone Teilhard de Chardin»⁷. En *Valparaíso, mi amor* desarrolla de manera explícita algunas de sus ideas sobre los deberes del cineasta chileno de su tiempo. «Hoy por hoy en Chile no nos podemos permitir el lujo de impulsar un cine de evasión», «no se puede hacer un cine de pura diversión», son algunas de sus afirmaciones. «En Chile hay problemas muy graves —sostiene— y el cine debe dar prioridad a esos problemas. Cuando se resuelvan, podremos dedicarnos a hacer películas sobre el amor, el sexo, etc.». Agrega que a él le interesa «suscitar en el espectador la conciencia de los problemas sociales que está viviendo». Tiempo después de esta película intentará ir todavía más lejos, conforme a principios en los que a la preocupación social se suma la determinación política: «En todo país subdesarrollado, el cine ha de estar profundamente ligado y comprometido con los problemas de transformación social», y en este sentido, el cine chileno no puede sustraerse a su obligación de apoyar «los cambios actuales de la historia». Las declaraciones están hechas en 1972, en pleno período del gobierno de la Unidad Popular.

Francia tiene plena conciencia de que lo que él y sus compañeros de promoción hacen, tiene diferencias profundas con lo que se hacía en los períodos precedentes. «El nuevo cine no tiene nada en común —dice— con el cine anterior, que sólo trataba de ganar dinero entreteniendo al espectador y no se preocupaba en absoluto por el aspecto artístico». Y agrega, procurando definir el trabajo propio: «El nuevo cine trata de estimular, de movilizar al espectador», de desalienarlo y provocarlo. «Es una cinematografía con una perspectiva social», característica que se presenta como fenómeno común —piensa él— en el cine que en ese momento se está haciendo en varios países latinoamericanos: Argentina, Cuba, Brasil, Bolivia.

Todas estas ideas están implícitas en *Valparaíso, mi amor*, film donde se habla de «unos niños pobres, maltratados, unos niños que sufren». Los niños han quedado abandonados, porque el padre, cesante, roba ganado para dar de comer a los suyos y la policía lo ha detenido. «Se ven obligados a enfrentarse con la vida antes de tiempo y de una forma brutal». Uno muere, dos se convierten en delincuentes y la niña terminará siendo prostituta.

Valparaíso se basa en hechos reales que Francia conoció a través de

⁷ La entrevista aparece originalmente en la revista *Primer Plano* n.º 3, publicación trimestral que editaba la Universidad Católica de Chile de Valparaíso. Fue reproducida por el crítico italiano Francesco Bolzoni en su libro *El cine de Allende* (Fernando Torres-editor, Valencia, 1974, pp. 71-95). El resto de las opiniones de Francia que se recogen en este capítulo está también extractado de la misma entrevista.

una información de prensa, que él convirtió en guión con la ayuda de José Román. «Pretendimos ser fieles a la realidad —dice— aunque el caso que nos sirvió de inspiración fuera mucho más trágico que como nosotros lo expusimos. Por ejemplo, eran ocho niños y no cuatro; la niña que se prostituyó tenía ocho años y no doce, y además, trató de suicidarse, etc.». Esta aclaración le sirve para definir más claramente qué es lo que entiende por ese deber de fidelidad: «Cuando digo que fuimos fieles a la realidad hablo de una realidad general, de un estado de cosas. Partimos de un hecho auténtico, y a través de la realidad cotidiana nos acercamos a sus causas, a sus verdades».

Francia nunca ocultó que cuando rodaba tenía en su mente los modelos del neorrealismo italiano, que es de donde extrajo su técnica. «Tratábamos de rodar una película de la misma forma con que se mira al vecino por la ventana o por el hueco de la cerradura, más o menos. Los personajes debían ser vistos como de lejos, de una forma impersonal. He tratado, sobre todo, de provocar a la realidad. Y precisamente esos largos planos-secuencia que utilicé debían de lograr ese dato real. Con esa técnica —sostiene— no se puede montar ningún tipo de trampas».

En *Valparaíso* trabajó también intentando reproducir ciertas realidades, en base a la actuación de personas que representaban en la pantalla lo que ellos mismos eran en la vida real. «Así, los niños vagabundos eran vagabundos, las prostitutas del puerto eran prostitutas, los carabineros eran carabineros, etc.». Únicamente los papeles principales fueron confiados a actores profesionales. El resultado no fue bueno, y así lo ha reconocido con modestia ejemplar el propio Francia. «Una de las cosas que no he aprendido aún es dirigir a los actores». Procuraba, por eso, elegir intérpretes que se parecieran a sus personajes, y cuando no lo lograba cambiaba el guión para adaptarlo al carácter del actor elegido. Pero aún así, fue éste el aspecto más censurado de sus películas.

«Mi película —dice su realizador— puede quedar como un documento contra las injusticias sociales». Más todavía: como una visión entrañable de Valparaíso, sin concesiones a lo pintoresco, en una tentativa franca de acercamiento a su meollo más dramático y popular.

«Cineasta-amante del cine», es la definición que elige para sí mismo Aldo Francia, que declara haberse sentido profundamente impresionado por primera vez con una película cuando asistió a la proyección de *Ladrón de bicicletas* de Vittoria de Sica. Médico pediatra, hacía cine «sólo cuando no tenía obligaciones profesionales». Es un autodidacta cuyo único medio a su alcance fue, durante mucho tiempo, una cámara de 8 milímetros, con la cual, naturalmente, apenas podía aspirar a la filmación de documentales. Documentales fueron, en efecto, todos sus primeros trabajos: *París en otoño* (1958), *Paseña* (1959), *Carnaval* (1960), *Andacollo* (1961), *Lluvia*

(1961). Con *El rapto* (1962) pasa a los 16 mm. y con *La escalera* (1963) incursiona por primera vez en el cine de ficción. Hace todavía un último documental, *Solo* (1967).

Fundador del Cine-Club de Viña del Mar, logra gracias a su entusiasmo y dotes de animador y organizador, darle una vida singular a esta asociación provinciana, a la que convierte en promotora del primer encuentro de cineastas que se haya realizado en Latinoamérica. En la Universidad Católica de Valparaíso instala una escuela de cine, que aunque tiene una existencia efímera, estimula más de una vocación cinematográfica.

En 1971, dos años después de haber estrenado *Vaparaíso, mi amor*, que era su primer largometraje argumental, presenta *Ya no basta con rezar*.

Si hubiera que examinarla con los criterios y terminología de la década del 80, diríamos que *Ya no basta con rezar* es una suerte de ilustración de la «teología de la liberación». Es la historia de un sacerdote y de su toma de conciencia paulatina de la lucha de clases. Párroco de una iglesia de burgueses, se ve mezclado por diversas circunstancias a un conflicto huelguístico. Asiste a los choques de los obreros con la policía y se entera de los manejos fraudulentos del patrón —un feligrés suyo— en la conducción de su empresa. Comprometido más y más, es agredido por una banda parapolicial. Abandona su parroquia y se instala en un barrio popular enclavado en un cerro de Valparaíso, donde combina el ejercicio de su ministerio con el cumplimiento militante de tareas políticas: impresión de volantes y de un periódico clandestino, pegatinas de afiches, etc. Es detenido por la policía y puesto en libertad por gestiones de las autoridades eclesiásticas. Su suerte está a esas alturas decidida: él ha elegido el camino de la revolución. La escena final busca subrayar la intención con un gesto simbólico: se ve al sacerdote en un plano fijo mientras lanza una piedra.

La película es un tanto esquemática; un esquematismo que, según Francia, «no es casual sino más bien intencionado», porque se trataba de «hallar un camino que resultase fácil de comprender para la mayoría de los espectadores». No fue bien recibida en todos los círculos de izquierda, en algunos de los cuales se sintió que el film aparecía como una apología manifiesta de la lucha armada. Como quiera que sea, produjo un impacto indudable, y algunos recuerdan todavía cómo, en agosto de 1973 —en un momento en que las tensiones políticas estaban llegando a su clímax—, su exhibición en la Retrospectiva del Cine Chileno organizada en la Biblioteca Nacional provocó en la mayoría de los espectadores un indisimulado fervor; muchos de ellos abandonaron la sala de proyección tarareando la canción leit-motiv del film, cuya letra y pegajosa melodía eran fáciles de memorizar:

*Ya no basta con rezar
si permaneces pasivo
rezar es un artificio
para poder esperar.
Es en la lucha, en la acción
donde se prueba al cristiano
luchando por sus hermanos
avanza en su religión.*

Francia hizo todavía una película más, rodada en 1973: *Lapedrada*. Poquíssimas personas la vieron y después no se ha vuelto a tener noticias de ella. El cineasta dejó enseguida de filmar, definitivamente. Habrá que lamentarlo, porque aunque lo que alcanzó a hacer tiene, a pesar de sus defectos, un lugar ganado con méritos propios en la filmografía chilena —sin hablar de su destacado papel como animador de grupos o de su dinamismo infatigable— bastante más y de mejor calidad podía esperarse de un cineasta que, a pesar de una cierta candidez, reunía pasión por el oficio, mucha modestia y un sentido de sus responsabilidades como creador que se manifestaban en su carencia total de vanidad y de grandilocuencia.

Helvio Soto es, según Aldo Francia, «el más inteligente» de los cineastas chilenos de fines de la década del 60.

Nacido en 1930, realizó estudios parciales en la escuela de Derecho y luego en la de Teatro, en la Universidad Católica. A los dieciocho años decide viajar al extranjero. Hasta 1948, poco antes de partir, trabajaba en Radio Cooperativa con Augusto Olivares, con el cual establecerá una amistad que será, muchos años después, uno de los motivos principales de una de sus películas. Recorre Costa Rica, México, Ecuador, donde hace sus primeras armas en televisión. En 1956 se instala en Argentina, país en el que permanece seis años. «Era un excelente período del cine argentino —cuenta Soto— efervescente, una especie de “nouvelle vague” argentina»⁸. Trabaja como asistente de dirección de David Kohn en el film *Tres veces Ana*, y de Leopoldo Torre Nilsson, y realiza también algunos estudios en la especialidad en la Universidad de La Plata. Pero en lo esencial, Argentina le sirve para completar su experiencia en televisión, donde llega a formarse como director.

Al principio quiso ser escritor, y alcanzó a publicar tres libros, pero

⁸ La mayor parte de estas informaciones provienen del relato hecho a la autora por Helvio Soto en conversación sostenida en Madrid en el mes de junio de 1985. Otras opiniones citadas en el capítulo tienen el mismo origen. Hay también extractos de una entrevista aparecida en *Primer Plano* n.º 3, recogida ulteriormente por Francesco Bolzoni en el libro citado (pp. 139-153).

—según cuenta él mismo— las críticas que recibió su novela *La fosa*, publicada en Buenos Aires en 1960, lo hicieron desistir del empeño. Los críticos aludían, dice, al fracaso del objetivo principal que él se había propuesto con el libro: *movilizar* al lector. «Lo pensé y comprendí que era cierto», confiesa a propósito de esta acusación de fracaso. Y como no se puede, agrega, pensar en el arte sin interlocutor, decidió pasarse al cine y «hablar a través de él a las personas que nunca podrían llegar a comprender» sus narraciones.

Desde mucho antes de convertirse en realizador cinematográfico, Helvio Soto aparece imbuido, según puede advertirse, de una voluntad militante casi obsesiva que lo perseguirá a lo largo de los casi diez años en que pudo hacer cine en Chile.

Al país vuelve, finalmente, después de tres lustros de ausencia. Eso ocurre en 1963. En Chile acaba de inaugurarse la televisión —forzado el proceso por exigencias del Campeonato Mundial de Fútbol— y la Universidad de Chile le ofrece a Soto trabajar en su recién fundado Departamento Audiovisual, creado para tutelar el funcionamiento del canal universitario de televisión.

Muy poco después parte con sus primeras experiencias filmicas. Como todos, se inicia en el cortometraje, en un momento en que en el Centro de Cine Experimental de la Universidad se vivía «el pleno traspaso de poderes de Sergio Bravo a Pedro Chaskel». Hace primero un documental, en 1964: *Yo tenía un camarada*, que fue según Soto el resultado de su encuentro casual con la cámara de 35 mm. que había utilizado Joris Ivens para rodar *Valparaíso*. Al año siguiente rueda dos cortos de ficción, *El analfabeto* y *Ana*, y en 1966 tiene su oportunidad mejor con *ABC del amor*, una coproducción argentino-brasileña en que se intenta aplicar, en versión sudamericana, la fórmula, muy en boga en la época, de la película de sketches. Son tres episodios que realizan el argentino Rodolfo Kuhn, el brasileño Eduardo Coutinho, y Helvio Soto, cuya capítulo lleva por título *Mundo mágico*. La crítica no se mordió la lengua para descalificar este trabajo, del cual sólo se rescata hoy para los efectos de la pequeña historia, el hecho de que su intérprete principal era Miguel Littin. Él es también actor en varios otros de los cortometrajes de Soto, en cuyas películas trabajó mucha gente que luego ocuparía un lugar propio en el cine: Héctor Ríos, Pedro Chaskel, Luis Cornejo, Fernando Bellet, Douglas Hübner.

En 1967 realiza *Erase un niño, un guerrillero, un caballo*, un largometraje que es el producto de la yuxtaposición de *Yo tenía un camarada*, *El analfabeto* y otro corto donde se habla de la muerte de un caballo. «Es, pues, un largometraje que no era tal, y donde las tres historias están unidas por entrevistas a Luis Corvalán y Alberto Jerez».

El año siguiente presenta su primer verdadero largometraje de ficción,

Lunes primero, domingo siete, que es proyectado, sin gran eco de público ni de crítica como una «historia de amor moderno». Es sólo en 1969, cuando se presenta *Caliche sangriento*, que el nombre de Helvio Soto deja de ser una referencia de cenáculo, porque su película alcanza cierta notoriedad, aunque por razones principalmente extracinematográficas.

La cinta relata una historia que se sitúa en plena Guerra del Pacífico, en 1879: la odisea de un grupo de soldados que se extravía en el desierto. En él, al contrario de lo que previsiblemente habría hecho un cineasta de la década anterior al 60 con un tema semejante, no vemos al ejército glorioso y gallardo de que nos hablan los textos de Historia para escolares, ni la guerra con el Perú nos resulta tan heroica o patriótica: el conflicto es injusto y no parece tener otro objetivo que el de la conquista y la rapiña, y los soldados chilenos integran un ejército despiadado y brutal. Estos puntos de vista no podían conformar a todos, y eso fue lo que efectivamente ocurrió. Inquieto por las reacciones de algunos círculos militares, el gobierno de Eduardo Frei hizo suspender las proyecciones de la película. Pero la interdicción no duró mucho y *Caliche sangriento* volvió a ser repuesto en pantalla⁹.

Lo cierto es que las reacciones disidentes carecían de verdadero fundamento, y sólo pueden explicarse por el extremado conformismo que siempre ha prevalecido en Chile en relación con los problemas de la condición militar. *Caliche sangriento* no tiene el alcance que quisieron darle sus contradictores. No es desde luego un film político, porque, como dice el propio Soto, «una película política obliga a una toma de postura teórica», mientras que la suya se sitúa únicamente «dentro del cine anecdótico que no admite una discusión política». Él mismo agrega que quizás la obra podría discutirse en cuanto a la interpretación que en ella se intenta de la guerra de 1879. Creemos que tampoco es ese el caso, porque *Caliche sangriento*, si tuvo ese propósito, estuvo lejos de haberlo conseguido: sus planteamientos son en ese terreno un tanto desmadejados y confusos. Su historia es, sobre todo, una historia de violencia, muy cercana en sus entresijos y mecanismos a lo que podría ser un buen *western*; hasta por sus escenarios, porque el desierto nortino y sus fantasmagóricos pueblos abando-

⁹ Cuenta Helvio Soto: «El Ministro de Educación no quería que *Caliche sangriento* fuese prohibido, pero era preciso «dar algo» al Ejército y salvar la cara de todo el mundo. Casi no podía creer a mis oídos cuando oí la proposición de negociar el asunto y, por ese mismo golpe, dejar a salvo el prestigio democrático del Gobierno y satisfecho el deseo de vindicta del Ejército (...) Como suele ocurrir, «las cosas se arreglan». La ley chilena de censura cinematográfica impedía que se practicaran cortes en los films: o se aceptaban completos o se rechazaban. Concluimos aceptando el negocio del ministro: contra la ley y para calmar la ira del Ejército, se practicó un corte en el film». (Helvio Soto. «Mi aprendizaje con *Caliche sangriento*», en *Araucaria de Chile*, n.º 11, Madrid, 1980, pp. 144-145).

nados, recuerdan muy bien el marco desolado e inhóspito de una película del género. Sólo que aquí se trata de militares chilenos, aunque su dureza y sordidez no sean menores que las de los aventureros del Oeste. Era inevitable que esta óptica produjera un efecto de «shock» en espectadores acostumbrados a una visión más convencional y complaciente de nuestras Fuerzas Armadas.

Vista hoy la cinta, se aprecia la mirada premonitrice del realizador, que anticipó en la ficción rasgos —apenas una parte— de lo que algunos años después habríamos de conocer los chilenos en contacto con una realidad directa y viva.

De *Voto más fusil*, el largometraje que Soto rueda en 1970, su director declara perentoriamente que ahora sí se trata de un film político.

El tiempo es propicio para hacer un cine con esas características. Se acercan las elecciones presidenciales y el clima en el país es de discusión apasionada y hasta violenta. A fines de 1969, un general trata de sublevar al ejército contra el gobierno de Eduardo Frei. La asonada es sofocada de inmediato. Meditado con la perspectiva de los dieciocho años transcurridos, es evidente que el llamado «tacnazo» del general Viaux aparece también con resonancias premonitricas. Superado el incidente, se vive un año en que la intensidad del trájín electoral se convierte paulatinamente en un agudo enfrentamiento de clases, donde la tensión política alcanza por momentos grados casi insoportables. El hecho es que la candidatura de Salvador Allende aparece poco a poco con posibilidades bastante ciertas de triunfo y esa eventualidad desata en el entramado político-social chileno todo tipo de miedos y furores.

A fines de los años 60 la «Revolución en libertad» ha quedado definitivamente atrás. La carta de las soluciones sociales por la vía de las reformas, que en Chile se jugó probablemente más a fondo que en ningún otro país latinoamericano, se ha mostrado impotente para impedir la radicalización de las posiciones e ideas políticas de vastos sectores de la población. Peor que eso: a juicio de los partidos de derecha, el reformismo demócratacristiano ha sido la llave que ha abierto la puerta al «marxismo». Llamán a Frei, con acento lúgubre y amenazador, el «Kerensky chileno».

En la izquierda hay, aún antes de que Allende sea nombrado candidato, algo así como el presentimiento de que esta vez sí se ganará, y cuando éste es designado oficialmente abanderado de la Unidad Popular, una ola de entusiasmo y euforia sacude la conciencia de centenares de miles de chilenos. Aunque haya entre ellos contradicciones. Porque la Unidad Popular es una coalición de partidos si no heterogéneos, al menos diferentes en una serie de aspectos. En ellos se manifiestan, entre otras contradicciones menores, una que ha venido arrastrándose a lo largo de toda la década del 60, desde el momento en que la Revolución Cubana ha cambiado el curso

de la historia en Latinoamérica: la que separa a los partidarios de la llamada «vía pacífica» —es decir, la posibilidad de construir una sociedad revolucionaria, socialista, recurriendo al cauce tradicional de las elecciones— de la que derechamente proclama como salida popular única la «vía insurreccional». Esa discrepancia ha producido rupturas institucionales: grupos de jóvenes abandonan los partidos socialista y comunista, particularmente el primero, y forman el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR. A partir de entonces, algunos introducen un nuevo vocablo en la nomenclatura política: hablan de la «izquierda tradicional» como una realidad contradictoria con la recién nacida «izquierda revolucionaria».

Es en la entraña de ese conflicto que Soto instala la trama de su película *Voto más fusil*.

El film fue hecho en el momento mismo en que en el país empezaban a producirse cambios políticos profundos. Más exactamente, según testimonio del realizador, «cuando fue anunciado el triunfo electoral de Allende ya estaba preparada la mitad de la filmación», de modo que la otra mitad quedaba «abierta a los acontecimientos». Desde este punto de vista, siempre según la opinión de Soto, la cinta debe ser juzgada ante todo como «un documento».

Voto más fusil aborda, en suma, el problema de «las distintas posturas de la izquierda chilena», cuestión que el autor volverá a recoger en películas posteriores y que asomará constantemente como preocupación en sus entrevistas y declaraciones, en particular después del golpe de Estado. El protagonista de la historia es un militante del MIR, con el cual —declara— se siente hasta cierto punto identificado. «Se parece a mí», dice, en aquello de enfrentar la revolución con algo más que «un carnet de pertenencia a un partido», porque comprende la exigencia de «una actitud moral», «una participación total, aún a riesgo de la propia vida». El propio Soto se manifiesta «desmoralizado» porque tiene en cuenta su «procedencia burguesa», lo que supone una grave dificultad para ser consecuente con su «responsabilidad moral». Su admiración por el mirista se expresa sobre todo, agrega, «a nivel existencial». La clave de estas explicaciones hay que hallarla en el marco de referencia elegido por el cineasta y que se sitúa de modo expreso en «el marxismo de Sartre». Teniendo en cuenta, concluye, la índole sartreana de la película, ésta «puede ser considerada de acuerdo con una clave de lectura muy concreta».

Lo anterior no parece que haya quedado demasiado claro para el espectador, no obstante los propósitos del realizador, quien ha precisado, además, que hizo «todo tipo de concesiones al gusto popular, a las exigencias del bajo público, lo cual no equivale a un desprecio por las masas» sino que sencillamente subraya su dificultad como cineasta para encontrar «un punto de encuentro con ellas».

Lo mejor de *Voto más fusil* es la parte documental, que aunque a juicio de algunos críticos no está suficientemente bien ensamblada con el cuerpo argumental del film, tiene un interés real y una fuerza que llega a lo sobrecogedor. Todo lo que se muestra sobre los alucinantes meses que vivió Chile entre la elección del 4 de septiembre del 70 y la toma de posesión del mando por Allende —el asesinato del general Schneider, la votación en el Congreso Pleno, etc.— transmite fielmente las crispaciones y dramaticidad de aquellos acontecimientos, que el pueblo chileno vivió cogido entre la euforia, la sospecha y la angustia.

Una vez instalada la Unidad Popular en el poder, se pone en marcha una política cinematográfica cuyo eje descansa en los ya legendarios estudios de Chile-Films. Helvio Soto, que se había mostrado bastante activo en todos los años anteriores, interrumpe su trabajo en el cine; el gobierno lo ha llamado a ocupar tareas directivas en la Televisión Nacional. Es sólo hacia fines del 72 cuando, sin abandonar aquellas funciones, retoma la labor cinematográfica, realizando la más discutida de sus películas: *Metamorfosis del jefe de la policía política*. Soto la termina antes del golpe de Estado, pero no alcanza a darla a conocer en Chile. Será estrenada a fines del 73 en París, ciudad en la que se hallaba el cineasta antes de que se produjera el golpe militar.

El film levanta una pequeña tormenta polémica, y sobre él se pronuncian públicamente en forma más bien ácida sus propios colegas de oficio, lo que no suele ser un fenómeno muy corriente en la tarea cinematográfica.

En *La metamorfosis*... vuelve una de las preocupaciones recurrentes en Soto: las divisiones en la izquierda chilena, y en particular las contradicciones entre lo que el realizador denomina, conforme a la nomenclatura de moda que él también ha adoptado, las izquierdas «tradicional» y «revolucionaria». La problemática se expone a través de las dudas y obsesiones de un extraño jefe policial que no puede establecer los límites entre la conducta crítica y una responsabilidad militante. Aparte de las connotaciones anticomunistas de la historia, la película aparece como un confuso y poco atinado ataque a la Unidad Popular, sin hablar de su inoportunidad.

Exhibida en un momento en que el sentimiento de solidaridad con Chile era muy fuerte en Europa, y en Francia en particular, la película despertó una natural curiosidad. Eran tiempos en que todo lo que fuera expresión del trabajo cultural de los exiliados chilenos inspiraba una simpatía inmediata y hasta obligatoria. *La metamorfosis*... produjo sorpresa y desconcierto y la crítica se mostró cautelosa; algunos intentaron tímidos elogios, pero otros no escatimaron sus reproches¹⁰.

¹⁰ Hubo opiniones francamente negativas. Federico de Cárdenas anota en *Positif* que el film de Soto fue considerado en el Festival de Royan de ese año por muchas personas

Consciente de las reservas y resistencias que su película había desencadenado, Soto cambió la mira en su trabajo siguiente, introduciendo un viraje en lo que hasta entonces habían sido sus preocupaciones teóricas y políticas invariables. Rueda *Llueve sobre Santiago*, que es, como él mismo la define, «una película de propaganda», en el mismo sentido en que lo eran las películas antinazis que los norteamericanos hacían en la época de la guerra. Es, por una parte, un homenaje a Allende en que la realidad está pintada desde el ángulo de la exaltación del proceso político-social, de sus dirigentes y de sus realizaciones. Por otra, un saludo al amigo, el periodista Augusto Olivares, colaborador próximo del presidente y muerto también en La Moneda el 11 de septiembre.

Realizado en 1975, el film contó con importantes ayudas, entre las cuales no fue la menor la posibilidad de disponer de un elenco de actores donde figuraron algunos nombres de primer plano del cine francés: Jean-

«como un producto inútil y característico de un cierto intelectualismo burgués». El español Andrés Linares, autor de *El cine militante* (Castellote Editores, Madrid, 1976) va mucho más lejos. En esa obra afirma: «A continuación de *Voto más fusil* realiza *Metamorfosis del jefe de la policía política*, un film demasiado mimético con otros europeos (basta fijarse en la semejanza del título y de la historia con *Indagine sotto un cittadino...* de Elio Petri) y que, al pretender desvelar determinadas contradicciones internas de la Unidad Popular y crear un ambiente de «política-ficción» lleno de sugerencias de corrupción y luchas internas por el monopolio del poder, ha contribuido en cierta medida a desprestigiar a la propia Unidad Popular (...). El hecho de que los cineastas que formaron inicialmente el Comité de la Unidad Popular haya condenado la validez o al menos la oportunidad de ambos films, y muy concretamente del segundo, vuelve a plantear la cuestión de la conveniencia de separar claramente los auténticos intentos de cine político, de aquellos otros que sólo pretenden aprovechar para fines comerciales el reclamo de una situación o unos personajes de interés político, pero traicionando o al menos falseando sus verdaderos presupuestos». (Pág. 167).

La declaración de los cineastas latinoamericanos decía lo siguiente:

«Nosotros, cineastas de América Latina invitados a Argelia con ocasión del Encuentro Cinematográfico del Tercer Mundo, después de haber asistido a la proyección del film *Metamorfosis del jefe de la policía política* de Helvio Soto, hacemos la declaración siguiente:

—este film es la expresión de un confusiónismo ideológico que falsea el proceso histórico chileno a partir de esquemas utilizados por la reacción chilena;

—este film no expresa ninguna de las posiciones del movimiento revolucionario chileno;

—su característica fundamental es la del oportunismo político que sirve los intereses del colonialismo cultural.

»Firman: Humberto Ríos (Argentina, realizador); Jorge Cedrón (Argentina, realizador); Marta Rodríguez, Jorge Silva (Colombia, realizadores); Santiago Álvarez (Cuba, realizador); Manuel Pérez (Cuba, realizador); Walter Achugar (Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo); Alfonso Beato (Chile, camarógrafo); Sergio Castilla (Chile, realizador).»

(*Ecran* n.º 22, París, febrero de 1974).

Louis Trintignant, Laurent Terzieff, Annie Girardot y otros. La música la hizo Astor Piazzola, residente entonces en París y a quien la ciudad lo ayudaba en esos tiempos a establecerse como el gran revolucionario del tango de nuestro tiempo. La producción, prevista originalmente con la ayuda financiera de Argelia, tuvo que buscar otro alero al fallar ésta. Se produjo entonces con el apoyo del gobierno búlgaro. En Bulgaria se filman una buena parte de las escenas de la película, en especial aquellas en que se revive el asalto a la Universidad Técnica del Estado, reproducida en los escenarios, sorprendentemente similares en su fisonomía arquitectónica a los de la universidad santiaguina¹¹.

Llueve sobre Santiago es una película débil. Esquemática y un tanto ramplona, llega en algunas situaciones y personajes hasta la caricatura. Soto sostiene que muchas de estas características son deliberadas; corresponden a una concepción consciente, previamente decidida.

El film es el que más satisfacciones económicas le ha proporcionado a su autor. Nunca una obra suya había sido mostrada en tantos países —en 53, según declara—, en algunos de los cuales fue, al parecer, un verdadero éxito de taquilla, como en Portugal y Colombia, o en Japón, en donde fue vista con un fervor que Soto atribuye a la asociación que muchos japoneses han hecho entre la concepción del honor de Allende y la de los samurai.

Con posterioridad, en 1979, el realizador abandona definitivamente el tema chileno, y filma *La triple muerte del tercer personaje*, una fábula policial-política que, aunque vuelve a contar con algunas figuras francesas rutilantes en el reparto, como Brigitte Fossey, o españolas como José Sacristán, pasa sin pena ni gloria. Apenas si recibe uno que otro comentario, en general anodino, lo que muestra, entre otras cosas, que los tiempos de la comprensión activa y entusiasta, y aún a veces algo ingenua, en relación con la labor de los chilenos, habían quedado en el pasado.

Después no ha habido otro estreno suyo. Hacia mediados de 1985, tiempo de nuestra entrevista, estaba en la etapa final de un nuevo traba-

¹¹ Según el realizador, los chilenos que estaban refugiados en Bulgaria se negaron a prestarle apoyo. La autora ha podido confirmar esta versión con otras fuentes. El embajador Julio Alegría se lo dijo claramente: «No vamos a ayudarte». Las «caras» chilenas debieron buscarse entre extras búlgaros. Distinta fue, según Soto, la actitud de los propios búlgaros, para quienes lo principal era que *Llueve sobre Santiago* era una película antifascista. «Fueron tan comprensivos que en las manifestaciones que figuran en el film repartieron a los extras cantidades iguales de banderas de cada partido de la Unidad Popular». «Al término de la filmación me preguntaron con mucha dignidad si podrían agregar alguna escena en que figurara Luis Corvalán. Acepté de inmediato, y las copias con ese agregado son las que se exhibieron en los países socialistas». (De la entrevista con la autora).

jo. Una comedia ambiciosa, *Americonga*, historia satírica en que determinados aspectos de la vida latinoamericana —las dictaduras, el tráfico de armas, etc.— están tratados en tono de farsa y con ritmo de cinta de aventuras. «El film —dice Soto— asume la necesidad del cine actual: obras espectaculares y alto nivel de producción». Está hecha conforme a las exigencias de una superproducción (utiliza, por ejemplo, el mismo tren que antes apareció en *El doctor Zhivago* y en *Reds*, y cuyo arriendo cuesta cinco mil dólares diarios). «Son los films que ahora interesan», insiste, en un mundo donde la televisión está llevando al cine a su crisis final definitiva. Producida con aportes franceses y españoles, su costo calcula Soto que llegará a una cifra cercana a los tres millones de dólares. Es decir, a muchísima distancia, su obra más cara¹².

Helvio Soto ha organizado una empresa productora. Tiene otros planes, como filmar para las televisiones europeas, por ejemplo, una serie larga sobre las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española. Piensa, sin embargo, que «más temprano que tarde» volverá a la literatura. «La idea fina —dice— pasa hoy obligatoriamente por el texto escrito».

¹² Hasta la fecha en que se procedió a la redacción final de este libro —septiembre de 1987— *Americonga* no había sido aún estrenada.