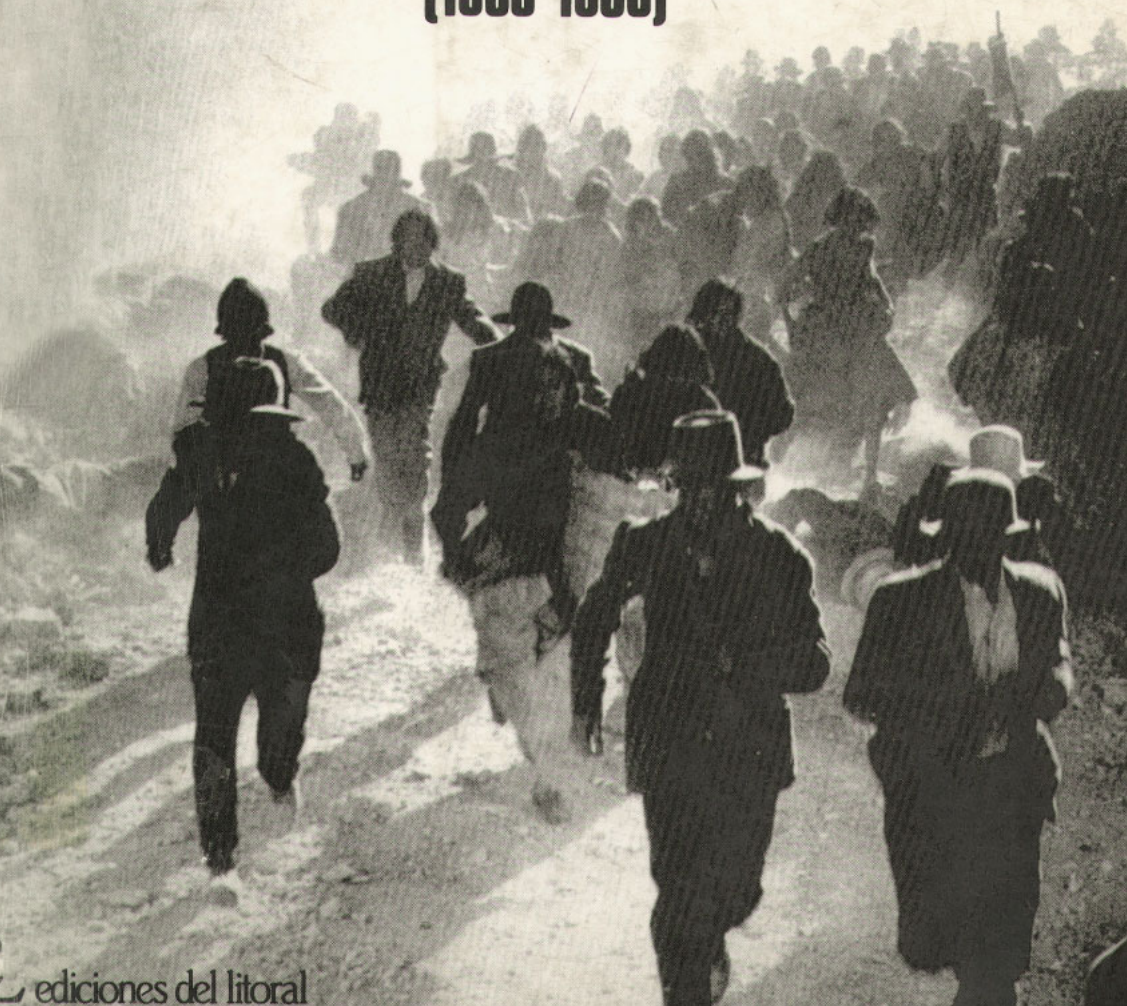


JACQUELINE MOUESCA

**PLANO
SECUENCIA
DE LA MEMORIA
DE CHILE**

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



CAPÍTULO III

Los años de la Unidad Popular

Si la década del 60 se inicia bajo la advocación de la Revolución Cubana, los comienzos de los años 70 están marcados por el eco universal que alcanza el triunfo en Chile de la Unidad Popular. Salvador Allende accedía a la presidencia del país, y con él y el movimiento que lo apoyaba surgía por primera vez como opción política histórica, la posibilidad de establecer el socialismo sin una previa ruptura insurreccional.

La experiencia conmovió al mundo, pero conmovió sobre todo, como era normal que ocurriera, a los propios chilenos. La vida del país se vio convulsionada por los cambios que el gobierno comenzó a introducir en las estructuras económicas y sociales, pero además por las perspectivas que abría y la forma en que afectaba a los intereses y la situación personal y social de cada ciudadano. Unos sentían que había llegado la hora de su redención como clase, mientras que otros se preparaban para oponerse y defender lo que consideraban derechos y patrimonio agredidos por las transformaciones sociales propuestas por el nuevo régimen. El gobierno de la Unidad Popular se vió, así, desde el primer momento rodeado, por una parte, de una fervorosa masa de adherentes, y por otra, de sectores cuya rabiosa hostilidad los llevó, virtualmente desde el primer día, a buscar la vía de su derrocamiento violento.

No puede decirse que la Unidad Popular haya transformado al país. Fue apenas un comienzo y las medidas emprendidas, en particular en el campo económico, hubieran necesitado un período histórico bastante más largo que los apenas tres años que duró la experiencia encabezada por Allende, para que se plasmara verdaderamente una realidad social con perfiles profundos diferentes. El proceso se había apenas puesto en marcha, y de él evocamos ahora sólo lo que significó como impacto en la conciencia de millones de chilenos. Nunca antes en su historia Chile había vivido con tal intensidad la ilusión de llegar a ser un país diferente. No hay precedentes de una marejada social de tal magnitud, ni jamás

tantos vivieron con tal fuerza y vehemencia la emoción de sentirse sujetos e intérpretes activos de la historia. Ni nunca tampoco —hay que decirlo también— un proceso social había suscitado una resistencia semejante, desencadenando la ola regresiva que con caracteres de cataclismo se abatió sobre Chile en septiembre de 1973.

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*. Se careció de un código de objetivos, o al menos de un itinerario que hubiera establecido las coordenadas necesarias para acceder a estaciones próximas, susceptibles de indicar ellas mismas, enseguida, el derrotero siguiente. Lo cierto es que en los diversos dominios del trabajo artístico y cultural prevalecieron las visiones parciales, producto del mayor o menor talento y versación, o de la mayor o menor capacidad de inspiración o improvisación de quienes se hallaron, de golpe, al frente de un determinado campo de actividad. Los partidos de la izquierda chilena descubrieron de repente que sólo disponían de un caudal de recomendaciones o enunciados muy generales y no siempre excesivamente claros o coherentes. Había, es cierto, un conjunto de formulaciones contempladas en el Programa de la Unidad Popular, pero no todas correspondían a una reflexión meditada del problema: algunas eran francamente resistidas por los propios partidarios del régimen y otras, finalmente, ni siquiera fueron intentadas en términos de su puesta en práctica¹.

Lo dominante en el panorama cultural durante los años de la Unidad

¹ La idea, por ejemplo, de si debía o no intentarse la formación de un Ministerio de Cultura era materia de las más apasionadas discusiones. En algunos casos, los hechos reales ofrecieron caminos inesperados, decidiendo situaciones sin que en ellas tuvieran nada que ver los estudios previos, aunque éstos se hayan encarado con alguna seriedad. Fue lo que ocurrió, por ejemplo, con la Editorial del Estado, cuestión contemplada en el Programa de la UP, y alrededor de la cual funcionó durante meses una comisión ad-hoc. Sus conclusiones, a juicio de quienes las conocieron, eran valederas y factibles, aunque pareció que no despertaron mayor interés en el ministro de Educación, que debía tomar una decisión en esta materia. Como quiera que sea, en el intertanto se había producido una huelga en la Empresa Editora Zig-Zag, cuyos dueños mostraron en forma notoria que no tenían interés en llegar a una solución con sus trabajadores: tenían ya tomada la decisión de abandonar el país e instalarse en Colombia. El desenlace es conocido: el gobierno se vio obligado a nacionalizar la empresa por la vía de la compra, dando nacimiento a la Editora Nacional Quimantú (palabra mapuche que significa algo así como «el sol del saber»). La fundación de la nueva entidad entusiasmó a muchos, pero la verdad es que se traicionó —sin habérselo propuesto, es cierto— el espíritu de lo que la comisión original había recomendado. En lugar de crear una verdadera *editorial*, el Estado se hizo de una *imprensa*, difícil de administrar por su magnitud y en vías de tornarse rápidamente en industria más o menos obsoleta, dado el ritmo que había adquirido la renovación tecnológica en los procesos de composición e impresión.

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. El pueblo mostró a menudo fervor verdadero por algunas de las cosas que se le ofrecieron. Tal vez el ejemplo más significativo y evidente sea el de la música popular. En Chile los medios de comunicación habían condicionado, como en otros países, el gusto musical de la juventud, uniformándolo y adecuándolo a las exigencias de los grandes centros de producción cultural². Esos años, una masa considerable de jóvenes aprendió rápidamente no sólo a escuchar la música y a los intérpretes de la Nueva Canción Chilena, sino a respetarlos, quererlos y aún preferirlos. Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara, los hermanos Parra, Patricio Manns, saltan la barrera que los había mantenido alejados de un vasto sector del público juvenil. La canción popular probó, es necesario no olvidarlo, que había alcanzado una cierta plenitud y que sus destinatarios estaban maduros para recibir el mensaje, es decir, para convertirse en interlocutores válidos en el juego de la comunicación. Esta madurez popular se revelaba también en uno de los aspectos que le conferían a la tarea cultural su significación más alta: convertir al receptor en actor, en sujeto. En música este fenómeno se manifestó en el interés de miles de jóvenes por convertirse ellos mismos en músicos o intérpretes.

En el breve período de la Unidad Popular surgieron centenares de canciones que quince años después conservan todavía su frescura y su vigencia. Hay un título que preside de modo casi emblemático el conjunto de lo que se creó en música popular en ese período: la *Cantata Popular Santa María de Iquique* de Luis Advis, estrenada sólo tres semanas antes de la elección que diera la victoria a Salvador Allende. La interpretaron quienes harían de ella su creación por excelencia, los Quilapayún, y el recinto del estreno fue el Estadio Chile, donde tres años después sería inmolado el director del grupo, Víctor Jara³.

² La lucha contra esa «uniformización» no supone un rechazo indiscriminado de todo lo que en música pudiera venir de los Estados Unidos. El problema es, como lo dice Osvaldo Rodríguez en su libro *Cantores que reflexionan*, que «bailábamos rock and roll y cantábamos a Nat «King» Cole, pero paralelamente, nada sabíamos de ciertas calidades esenciales propias, de ciertas realidades que sólo en los años de la Unidad Popular se pondrían en primer plano. Y la música ayudaría también a ello».

Rodríguez sitúa bien el problema de la música norteamericana, «caleidoscopio múltiple de razas y nacionalidades, capaz de interpretar bien a su propio pueblo, pero capaz también de transformarse en instrumento de enajenación, en medio de penetración cultural que viene adosado a cualquier penetración y dominación económica». (*Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción chilena*. Ediciones LAR, Madrid, 1984, pág. 19).

³ Ibid., p. 138.

Un fenómeno similar en cuanto a la participación juvenil masiva se advierte en un dominio que llega a adquirir, también, un carácter paradigmático del período: es el que se refiere al trabajo de las llamadas Brigadas Ramona Parra, que movilizaron a lo largo del país a centenares de jóvenes pintores, de cuyo trabajo quedó durante mucho tiempo la huella en los muros de prácticamente todas las ciudades de Chile⁴.

También tuvo un carácter de masas la actividad teatral, en la que paralelamente a lo que venían haciendo los teatros universitarios y los diversos grupos profesionales surgidos en la década del 60 (ICTUS, la Compañía de los Cuatro, el Grupo El Aleph, el Teatro del Errante, el Teatro del Callejón) se detecta la presencia de un potente movimiento teatral de aficionados. Surgida en 1968 como producto de la iniciativa de una veintena de grupos, la Asociación Nacional del Teatro Aficionado de Chile (ANTACH), llega a agrupar a cien conjuntos en 1971 y a trescientos cincuenta en 1972. Su tercer encuentro estaba previsto para septiembre de 1973. Lo cierto es que, como lo afirma un estudioso del fenómeno en el período, el teatro prosperó «en ese entonces como en ninguna otra época de la historia del país». Y agrega todavía: «En vísperas del golpe fascista la riqueza y variedad del teatro chileno eran no sólo las más grandes de su historia sino que también estaban entre las más grandes de la historia de América Latina»⁵.

En el campo de las letras, en consonancia con la expectación que la experiencia chilena producía en todo el mundo, el país recibe en 1971 su segundo Premio Nobel de Literatura. Ese año, la Academia Sueca se lo otorga a Pablo Neruda. El poeta, que en ese entonces prepara la copiosa obra final que sólo se publicaría, en su mayor parte, a partir del año siguiente de su muerte, entrega su libro *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, como un modo de subrayar el carácter de los tiempos que se viven.

⁴ Las Brigadas Ramona Parra nacieron un par de años antes del triunfo de Salvador Allende, y su misión era sobre todo de propaganda electoral. Jugaron un papel relevante en la campaña que llevó a la presidencia al abanderado de la Unidad Popular. Pasado esto trocaron su labor, elevándolo a un nivel más alto desde el punto de vista artístico: se trataba de ilustrar gráficamente los propósitos del nuevo gobierno, y con esa mira inundaron el país con bellos murales, empleando técnicas en las que había más de un aporte original. Fascinado por su trabajo, Roberto Matta trabajó con los jóvenes muralistas-propagandistas más de una vez; y otros pintores profesionales, como José Balmes, se inspiraron en las modalidades del trabajo de los brigadistas y concibieron y realizaron frescos tan espectaculares como el que se pintó en el muro norte del río Mapocho, que tenía varios centenares de metros de longitud. (V. «El desafío de una pintura política», entrevista con José Balmes, en *Araucaria de Chile* n.º 1, Madrid, 1978, pp. 106-141).

⁵ V. Grinor Rojo. *Muerte y resurrección del teatro chileno (1973-1983)*. Ediciones Michay (Col. Libros del Meridión), Madrid, 1985.

Durante este período se publican masas impresionantes de libros. La Editora Nacional Quimantú puso en marcha un gigantesco y espectacular plan de publicaciones, que comprende el lanzamiento semanal de colecciones cuyos tirajes oscilan entre los veinte y cincuenta mil ejemplares por título. Es algo que no tiene precedentes en la tarea editorial de cualquier época anterior. Pero la literatura no produce en esos años ninguna obra que refleje la profundidad y el alcance del excepcional momento político-social que se está viviendo. Los escritores necesitan tomar una cierta distancia mínima, en el tiempo y a veces hasta en el espacio, para que la vivencia exterior pueda transformarse en imagen artística, y tres años es un período demasiado breve. La mayoría de ellos, particularmente los más jóvenes, se siente identificada con el proceso y vive con pasión, por momentos febril, el curso de los acontecimientos. Aunque no alcanzaron a escribir las obras que hubieran deseado, todos querían decir cosas o al menos proponerlas⁶.

Los escritores no eran ciertamente los únicos que mostraban ese estado de ánimo. Ocurría en todas las disciplinas y entre ellas, por supuesto, el cine.

Los cineastas se habían ya organizado antes del triunfo electoral de Salvador Allende. Formaban un Comité, tal como era el caso de todos los intelectuales y profesionales que apoyaban la candidatura de la izquierda. Este Comité produjo un documento, el llamado Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, que procuraba ser no sólo un cuerpo de principios sino también una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto. Llamaba expresamente a construir «una cultura auténticamente *nacional*, y por consiguiente, *revolucionaria*»; procuraba definirla, proponiendo enseguida una serie de formulaciones orientadas a establecer el carácter, tareas y deberes del cine chileno, a partir de un enunciado categórico donde se afirma: «el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario»⁷.

El Manifiesto fue firmado por la mayoría de los cineastas chilenos y lo suscribieron, además, organismos como el Departamento de Cine Expe-

⁶ Paradójicamente, una de las pocas novelas publicadas entonces que desarrollaba una historia basada en lo que en ese momento estaba ocurriendo, la escribe alguien que sólo tenía razones para mostrarse indiferente y aún hostil al proceso que se vivía: el escritor Enrique Lafourcade, que publica *Palomita blanca*, uno de los libros más vendidos en 1971-72.

⁷ En alguna época el Manifiesto fue abundantemente reproducido, ya que muchos —particularmente los críticos europeos— consideraban que era el mejor resumen de la línea y objetivos del cine de la Unidad Popular. Hoy muy pocos lo recuerdan, por lo que nos ha parecido de interés reproducirlo *in extenso* (Ver *Anexo* al final del capítulo).

rimental de la Universidad de Chile y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica. Todo ello a pesar de que muchos, según se probará en la práctica posteriormente, tal vez hubieran preferido un tono menos grandilocuente y una visión que no fuera, como algunos la juzgan, un tanto estrecha y sectaria. Hay quienes sostienen que no fue el resultado de un consenso colectivo verdadero⁸. Sobre sus alcances precisos, Miguel Littin, que declara ser el redactor del documento, dice algunos años después lo siguiente: «El Manifiesto es únicamente un documento interno para quienes se definen revolucionarios. El documento sólo es válido para estas gentes». Y agrega: «No somos sectarios ni dogmáticos. En definitiva, estamos hablando de una serie de definiciones de carácter interno válidas para nosotros pero no para todo el cine». «En el propio Manifiesto —aclara— nos declaramos contrarios a toda aplicación mecánica de los principios enunciados».

La verdad es que el Manifiesto, fuera de sus excesos de lenguaje, muy comunes en ciertos documentos de la época, incurre en apreciaciones que se sienten fuera de la realidad, en juicios reductores, absolutistas, donde la condena a los «pequeñoburgueses», por ejemplo, apenas puede ocultar que sus autores son, justamente, pequeñoburgueses; o en aseveraciones donde el maximalismo del propósito se mezcla con una suerte de romanticismo un tanto confuso y voluntarista. Contiene frases en que la solemnidad del estilo no hace más convincente la pureza de la intención («Por lo tanto declaramos... que el cine es un arte», etc.) y ataques que carecen de fundamento serio, como el que se dirige de modo indiscriminado a los críticos, basado en que «el pueblo... no necesita mediadores que lo defiendan y lo interpreten»⁹.

Mirado desde la distancia, el documento se sostiene muy débilmente.

⁸ «Ese Manifiesto fue escrito por un par de personas entre gallos y media noche, y firmado por todos nosotros. Pero no es el resultado de una verdadera discusión». (Raúl Ruiz, en Luis Bocaz, «No hacer más una película como si fuera la última», entrevista con el cineasta. *Araucaria de Chile* n.º 11, Madrid, 1980, p. 116).

⁹ Esta idea está sacada del conocido ensayo «Por un cine imperfecto» de Julio García Espinoza, donde se lee lo siguiente: «El cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios».

No es lo único que el Manifiesto recogió del trabajo del cubano. Evoquemos, por ejemplo, lo que aquel dice sobre el papel de la técnica: «A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio...», afirmación que no puede dejar de reconocerse, a pesar de sus diferencias de énfasis, con la que hace García Espinoza: «Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica».

Digamos, en todo caso, que el Manifiesto, a pesar de sus exageraciones verbales (muchas de las cuales habrá que pensar que sólo tienen un alcance metafórico), no llega tan lejos como para adscribirse a la tesis más o menos tremendista —que entendemos que el propio García Espinoza ya no hace hoy suya— que se resume en la célebre frase: «Hoy en

Pero en el momento de su presentación correspondía a un estado de ánimo verdadero que se manifestaba no sólo entre los cineastas o en ciertos sectores de intelectuales, sino en distintos y amplios círculos sociales. Con más precisión: correspondía a una visión del proceso dictada por la posición ideológica de quienes se levantaban como una «izquierda revolucionaria» destinada, según sus portavoces, a corregir las inconsecuencias de la «izquierda tradicional». Posición que, según algunos, estuvo lejos de ser beneficiosa para el gobierno de la Unidad Popular.

Como quiera que sea, en el momento en que Salvador Allende asumía la Presidencia de la República, estas opiniones eran entre los cineastas las dominantes, lo que explica que el gobierno haya tomado la decisión de nombrar a Miguel Littin como presidente de Chile-Films.

La empresa había vivido, como lo hemos ya señalado, una tentativa de resurrección durante el gobierno de la Democracia Cristiana. Pero faltaron técnicos competentes, tanto en el terreno de la producción cinematográfica como en el campo comercial, como para que su acción se hubiera traducido en una ayuda verdadera al desarrollo del cine chileno. Sin hablar de la carencia virtualmente total de perspectivas en el campo propiamente creativo, de los contenidos de una cinematografía nacional posible. El cine nunca fue entonces —como tampoco lo fue después— un sector económico clave; carecía de importancia como industria nacional, y esto pesaba al menos en dos sentidos. Los gobernantes se desinteresaban del rubro por su escasa relevancia económica, y como tampoco mostraban una comprensión del papel real que el cine chileno pudiera jugar en tanto expresión de la cultura nacional, los profesionales del ramo se movían en una peligrosa doble tierra de nadie, invariablemente marginal: o eran fabricantes de un juego más o menos fútil, más o menos prescindible (el juego «verdadero» lo proporcionaba, después de todo, el cine extranjero), o eran a pesar de los pesares, —fabricantes de juegos, al fin— taumaturgos capaces de pasar con rapidez en la consideración pública, desde la indiferencia y aún a veces el menosprecio, hasta el mayor de los reconocimientos e incluso la admiración fácil y boba.

Lo cierto es que el gobierno de la Unidad Popular no tuvo muy clara conciencia del lugar que la cinematografía ocupaba en sus responsabilidades culturales. No juzgó necesario evaluar lo que el cumplimiento de esta responsabilidad podía significar en términos económicos, y no se preocupó, por eso, de estimular la formación de equipos en que el pro-

día un cine imperfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario».

(Las citas están tomadas del volumen *Cine y revolución en Cuba* [Varios autores], Editorial Fontamara, Barcelona, 1975. El texto de García Espinoza está en págs. 37-53).

blema del cine se examinara desde su doble condición de arte e industria. Llegado el instante de poner en marcha, por primera vez, las bases de la cinematografía chilena, se tomó, como era natural, como punto de partida infraestructural la empresa Chile-Films, y se eligió para dirigirla al que aparecía en ese instante como uno de los cineastas de más talento, fuera de ser el realizador que mostraba una voluntad política más desarrollada.

Más de diez años después, Littin afirma: «Me siento orgulloso de haber participado en eso, porque fue uno de los procesos más democráticos, más abiertos que yo haya conocido en la actividad cinematográfica»¹⁰. «Con Chile-Films —había declarado antes— se pensó en crear un organismo estatal que agrupara todas las actividades cinematográficas y que constituyera el centro del que irradiara la política cinematográfica en el país»¹¹. En esa misma ocasión enuncia el cuerpo de principios que lo han guiado en la dirección de la empresa: «¿Qué se espera del cine en un país que está construyendo el socialismo? ¿La defensa de intereses económicos o de intereses políticos? En primerísimo lugar, el cine es un instrumento para educar a las masas. Ya tendrá tiempo de convertirse en una industria». El ponía el acento en el «dividendo ideológico», tanto que en la segunda de las dos entrevistas que estamos citando, y que data de 1983, diría en forma rotunda y hasta un tanto brutal: «Quizás si en el aspecto organizativo o desde el punto de vista burocrático fuimos un desastre, pero eso me importa un santísimo carajo». (Parra, pág. 86).

Aludiendo al conocido verso de Antonio Machado —«Caminante, no hay camino/se hace camino al andar»— Littin dice: «En nuestro país el cine tiene que ir por delante de los acontecimientos, abriendo grandes perspectivas revolucionarias, clarificando en qué consiste la revolución y convirtiéndose al mismo tiempo en testigo de la realidad, pero proyectándola sin demagogia a las transformaciones futuras»¹². Conforme a esta visión, postulaba un cine alejado de su condición de actividad de élite; que fuera el propio pueblo el que «habiéndose expresado anteriormente a través del folklore, de la música, etc.» pudiera ahora «empezar a hacerlo a través del cine».

¹⁰ Isabel Parra, «Conversación con Miguel Littin», en *Araucaria de Chile* n.º 21, Madrid, 1983 (pp. 77-94). Salvo indicación en contrario, las citas de opiniones del cineasta que vienen a continuación en este capítulo, corresponden a esta misma entrevista.

¹¹ Francesco Bolzoni, «Antes está el pueblo», conversación con Miguel Littin, en *El cine de Allende* (op. cit., pp. 97-113). Según aclaración de Bolzoni, esta entrevista está tomada en lo esencial del periódico limeño *Hablemos de Cine* n.º 63, primer trimestre de 1972.

¹² Andrés Linares. *El cine militante*. Castellote editor, Madrid, 1976, pág. 160.

Esos fueron los principios que orientaron su trabajo al frente de Chile-Films. La empresa era un «elefante echado», según frase de Neruda, pero Littin sostiene que él pudo levantarlo «gracias a que entraron a participar allí una gran cantidad de jóvenes cineastas, y se abrieron los talleres de creación cinematográfica (...) A nadie se le «instruía» sobre lo que tenía que hacer; bastaba que tuviera una idea coherente para que se le diera película virgen y material para que fuera a filmar. Algunos pueden calificar eso de utopía, locura, irresponsabilidad, pero yo pienso todo lo contrario (...) Lo que importa no son los libros ni los papeles de los funcionarios, sino las películas que se hicieron en esa época y que proyectaron un movimiento cinematográfico inédito que hoy sigue existiendo fuera de Chile». (Parra, p. 86).

Esto no era exactamente el cumplimiento de aquel propósito más o menos detonante expresado por Littin en alguna ocasión, acerca de dar a cada obrero una cámara cinematográfica, pero representa, más de una década después, una tentativa de evaluar en sus resultados concretos el balance de una gestión.

Patricio Guzmán, que participó en el equipo de Littin en aquella etapa, al frente del Taller de Cine Documental, y que estima que ese fue «el período más rico y creador de Chile-Films», declara sin embargo tiempo después, no sin cierta pesadumbre: «Todo ese trabajo que estábamos haciendo nosotros, lo estábamos haciendo con independencia absoluta de los económicos. Había en ese sentido una gran inmadurez por parte nuestra¹³».

Al cabo de diez meses de gestión, Littin renuncia a sus funciones y es reemplazado por Leonardo Navarro, un economista. La sola mención de esto último da luces sobre el carácter del cambio: se trata, en este nuevo período, de producir un reajuste financiero y administrativo, de organizar las cosas conforme a las disponibilidades reales, que nunca fueron muchas. Se suprimen los «talleres», que fueran uno de los puntos centrales del programa del director saliente, y se reduce al alcance de todo el programa de producción. De ocho largometrajes que Littin había mencionado como meta anual posible, se pasa a un programa de dos, en cuyos preparativos se trabaja durante 1972: ambos están basados en sendos personajes claves de la historia de Chile: Balmaceda y Manuel Rodríguez. Pero lo esencial del plan de realizaciones se concentra en la producción de cortometrajes documentales, en consonancia con lo que, en un momento dado, se consideran las necesidades centrales del esfuerzo pro-

¹³ Patricio Guzmán - Pedro Sempere. *Chile, el cine contra el fascismo*. Fernando Torres, editor, Valencia, 1977, p. 64. Todas las otras opiniones del cineasta citadas en este capítulo han sido extraídas de este libro.

pagandístico del régimen. Chile-Films, además, decide ocuparse de los problemas de la distribución, para lo cual organiza la Distribuidora Nacional, y pone también énfasis en la prestación de servicios a terceros.

Esta etapa de Chile-Films es la que Patricio Guzmán define como período, «en el cual se asegura la exhibición» y «se le otorga a Chile-Films más solvencia como empresa. Gastos e ingresos, planificación, contabilidad, balances, etc.».

A fines de marzo de 1973 se produce nuevamente un cambio en la dirección de la entidad. Sin que resulte muy clara la explicación, se nombra a su frente al médico Eduardo Paredes, que hasta ese momento se ha desempeñado como... Director de la Policía de Investigaciones.

La situación económica nacional ha empeorado en todos los aspectos, y en el terreno específico de la producción cinematográfica las cosas no son diferentes. En los años anteriores, las posibilidades de expansión y desarrollo tropezaron siempre con la hostilidad de la oposición, que bloqueó sistemáticamente, apoyándose en su mayoría parlamentaria, todo lo que pudiera significar mayores recursos para el cine. Pero en el 73, además, operaban negativamente el conjunto de las dificultades que el país comenzaba a experimentar. «Se paralizó todo», cuenta Patricio Guzmán; no había manera de importar material virgen, porque estaban bloqueadas las importaciones desde Estados Unidos. En una situación de desabastecimiento general, el material cinematográfico tenía necesariamente que sufrir de modo particular, ya que no había razón alguna para que pudiera establecerse en su favor algún tipo de prioridad.

El empeoramiento del cuadro económico lleva a la supresión de los planes para filmar las dos «superproducciones» de corte histórico que se habían planeado el año anterior, y el trabajo de producción se reduce prácticamente a cero. Chile-Films funciona, sobre todo, en sus tareas de distribuidora y de organismo prestador de servicios. Una de las muy pocas iniciativas nuevas que se toman en este período final es la fundación de la Cinemateca Nacional, que apenas alcanza a funcionar algo así como tres meses.

En septiembre del 73 llega el fin de la Unidad Popular, y como consecuencia, el fin de esta parte de la historia de Chile-Films. Si no ha sido fácil hasta ahora recapitular lo que fue aquel breve pero intenso período de la historia de Chile, tampoco lo es aunque se trate de la simple crónica de lo que fue el trabajo de los cineastas y el papel jugado por Chile-Films. Se habla de esto último, aún hoy, con una pasión que rara vez permite formarse una idea clara de lo que efectivamente ocurrió. Las opiniones de aquellos que hacían cine entonces, y que siguen haciéndolo hoy, están inevitablemente marcadas por la experiencia personal que cada cual vivió. Y subsisten también, todavía, los problemas ideológicos, que si-

guen penando a la izquierda chilena a pesar de los muchos años transcurridos.

Evoquemos, por ejemplo, algunas de las opiniones que Helvio Soto sostenía, muy poco después del golpe de Estado, sobre las características del período:

«En una época, el partido Comunista era el amo del cine chileno. Es evidente que no había las mismas facilidades para un cineasta independiente que para un cineasta comunista. Se practicó una especie de racismo en el interior del cine. Para mí —y lamento mucho decirlo— la experiencia del cine chileno durante el período de la Unidad Popular, es una experiencia fracasada (...) 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 apareció 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. En suma, que su cine es un cine engañoso. Un militante socialista va a decir lo mismo que las autoridades de su partido, sin ninguna reflexión»¹⁴.

¹⁴ Estas opiniones de Helvio Soto fueron emitidas en entrevista con Louis Marcorelles en el diario *Le Monde*, noviembre 2 de 1973. Extractos importantes de ella fueron publicados en la revista parisina *Ecran* n.º 22, febrero de 1974, en su dossier «Chili: Le cinéma de l'Unité Populaire», en el cual se recogen, además, entrevistas a Patricio Guzmán, Raúl Ruiz y Miguel Littin. Las réplicas de este último son particularmente virulentas; principia por haber algunas afirmaciones: «En el plano 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». En cuanto a las opiniones precisas de Soto sobre la UP dice: «Responder de esa manera a una cuestión compleja e importante es asombroso, y corresponde a un punto de vista típicamente pequeñoburgués (...) Criticar a la burocracia cuando él mismo ocupaba un puesto burocrático importante me parece indigno (...) Para mí, por lo tanto, las palabras de Soto son inadmisibles porque reflejan una actitud oportunista... Fuera de su carácter irresponsable, esas palabras son mentirosas. Nosotros, cineastas, no tuvimos éxito por nuestra propia incapacidad al cabo de tres años de gobierno de Allende, para crear un vehículo, un organismo capaz de hacer un cine al alcance de todos; al menos conseguimos que naciera un cine nacional, mientras que antes sólo existía una producción conformista, que imitaba lo que se hacía en el extranjero y estaba desprovista de toda dimensión estética e ideológica (...) En lugar de entregarse públicamente a pretendidos debates de conciencia crítica, es preciso afirmar claramente en qué campo se ubica uno: ¿con o contra la revolución? A menos que Soto pretenda hacer de esta revolución un asunto personal». (Págs. 17-18).

Señalemos de paso que Soto estaba por esa misma fecha en el centro de la polémica por su película *Metamorfosis del jefe de la policía política*.

Por todo lo anterior, Soto deducía un balance principalmente negativo de lo que habían sido Chile-Films y el conjunto de la vida cinematográfica del período. De aquella experiencia —dice— queda «en mi opinión, desgraciadamente muy poco».

Raúl Ruiz no sólo tenía por esos años una opinión diferente, sino que sostenía lo siguiente de modo más o menos categórico refiriéndose a Soto: «No estoy de acuerdo con él. El hace críticas intelectualistas conforme a los estereotipos occidentales del anticomunismo. Lo que acabo de decir a propósito de los films americanos¹⁵ muestra cómo los enemigos de la Unidad Popular han intentado probar la existencia de una supuesta “dictadura” del partido Comunista». Agrega, además, opiniones que parecieran ser un buen resumen de algunos de los verdaderos problemas del período: «Se crearon talleres de producción para obreros y campesinos; se quisieron cambiar nuestras posibilidades de información hacia las masas, de desarrollar la producción de largometrajes; se pidió a los cineastas militantes mostrarse vigilantes en la expresión de todos los elementos de la cultura en el seno de la lucha de clases; se intentó hacer un cine “descolonizado”. 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».

«Todo este proceso vale enormemente el esfuerzo», había dicho antes, en pleno tiempo de la Unidad Popular, sin que ocultara por eso sus discrepancias con algunos aspectos del trabajo que entonces se hacía. Piensa, por ejemplo, que la influencia del cubano Santiago Álvarez no fue buena; en Chile-Films había una tendencia a copiar sus fórmulas, «desconociendo todas las diferencias, ya no sólo de temperamento, sino de momento político». No le gustan los llamados «informes» que se hacían al principio, y en cuanto a los documentales, piensa que «hay una voluntad de plantearse una tarea por hacer, pero está claro que hasta este momento (1971, *N. de la A.*) nuestro proceso no es heroico, es decir, lo es en un sentido profundo, pero no en el plano exterior y no hay batallas ganadas a balazos»¹⁶.

¹⁵ Se refiere a una afirmación sostenida por él en el dossier ya mencionado (*Ecran* n.º 22) y en la que dice lo siguiente: «Las compañías norteamericanas boycearon nuestro mercado y los films de ese origen se hicieron raros: fue un *affaire* montado deliberadamente para poder acusar al gobierno de oponerse a las películas norteamericanas, en el mismo momento en que se compraban films de los países socialistas, cosa que se hizo para poder proveer la programación de las salas de cine».

¹⁶ Entrevista con la revista peruana *Hablemos de cine* (1971) reproducida en el libro Raúl Ruiz, ed. Filmoteca Española, 13º Festival de Cine, Alcalá de Henares, 1983.

La influencia de Santiago Álvarez en muchos documentalistas chilenos es evidente. De los resultados, no siempre buenos, es evidente también que la responsabilidad no la

Años después, algunas de las opiniones de Ruiz ya no eran las mismas. Dice que el trabajo de los talleres de la primera época de Chile-Films «era una especie de coartada política», y sólo servía «para ocultar la incapacidad». Agrega que «Chile-Films es el ejemplo mismo de los errores de la Unidad Popular, la apoteosis del cuoteo y la nulidad de realizaciones», y que a propósito de la empresa se hacían chistes entres quienes trabajaban allí, como, por ejemplo, la frase «nunca tantos hicieron tan poco en tanto tiempo». Luego matiza la reflexión: «Lo positivo es que haya existido ese movimiento, que haya existido toda esa discusión. Yo creo que Chile-Films iba a empezar a funcionar, digamos, no Chile-Films sino el movimiento cinematográfico chileno. Yo estaba convencido que iba a empezar a funcionar en marzo del 74. Iban a salir las tres primeras películas producidas realmente por Chile-Films; además, iba a haber un Encuentro Latinoamericano de Cineastas. Y ese Encuentro iba a crear mucha iniciativa de filmación, y apareciendo las tres primeras películas todo el mundo iba a querer hacer cine». (Bocaz, pp. 116-117).

¿Fue efectivamente un fracaso Chile-Films? Algunos lo piensan de un modo más o menos categórico, y lo expresan titulando sus análisis en forma que no deje lugar a dudas: «Chile-Films: historia de un fracaso»¹⁷.

tiene el cubano. Él ha sido siempre bastante claro en sus propósitos como cineasta: «No le tengo miedo al panfleto —ha dicho—. A lo que sí le tengo miedo es al panfleto mal hecho, porque un panfleto bien hecho vale la pena hacerlo». (De una entrevista con Manuel Pereira, en *Cine Cubano* n.º 104, La Habana, 1983). Ha acuñado, además, un estilo explosivo y lapidario que va derecho al bulto, y que califica y condena sin ambigüedad ni apelación. Sus documentales han hecho historia, aunque quizá su estilo haya agotado con su inventor sus posibilidades. Su influencia entre los chilenos se tradujo, a veces, en una simple imitación, incluso en la modalidad de titulación de las películas. El tono a menudo excesivo empleado por Álvarez (*De América soy hijo y a ella me debo*; *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá*) era todavía seguido por algunos chilenos en películas en el exilio (*La historia es nuestra y la hacen los pueblos*; *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo*; *La piedra crece donde nace la gota*; *La canción no muere, generales*, etc.).

¹⁷ Ese es el título de una parte del capítulo «Chili», en *Les cinémas de l'Amérique latine*, obra colectiva editada por L'Herminier en París, 1981. La sección dedicada a Chile (págs. 191-221) fue preparada por Juan Verdejo, Zuzana Mirjam Pick y Gastón Ancelovici. El libro es uno de los más ambiciosos que se haya publicado sobre el tema. Participaron en él una cuarentena de autores bajo la dirección de Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dragon.

Un desarrollo similar del problema de la productora chilena aunque con una mayor abundancia de informaciones, se halla en «Chile-Films, un proyecto frustrado», capítulo del dossier «Cine chileno en tres secuencias» publicado en la revista *Cinema 2002* n.º 25, Madrid, marzo de 1977. Su autor es Juan Verdejo, seudónimo utilizado por un realizador y crítico cinematográfico chileno. Este dossier es, a todas luces, punto de partida del capítulo que incluye el voluminoso libro editado posteriormente en Francia.

Es cierto que Chile-Films no produjo los resultados que se esperaban, pero es cierto también que muchos se han apresurado a calificar su gestión de fracasada, no sólo ni tanto por sus resultados, como porque la entidad eligió a partir de un cierto instante una orientación que ellos descalifican ideológicamente. No se puede ocultar que en los diversos períodos primaron no sólo criterios diferentes, sino que hubo una concepción del trabajo de la empresa, en sus aspectos más profundos, radicalmente distinta en cada caso. Surge así, fácilmente, una tendencia a la simple descalificación: los partidarios de una línea se niegan a estar de acuerdo con los otros, y viceversa¹⁸.

Ocurrió aquí, creemos, algo similar al fenómeno que se vivió en el campo del libro en la editorial Quimantú. Se quiso concentrar en un organismo único un conjunto de tareas que por su vastedad y complejidad exigían una descentralización, ejes de decisión diferentes. Mezclar funciones como la formación de los nuevos cineastas, la producción de películas y la distribución comercial, no sólo de los films propios, sino todo lo relacionado con la programación de la totalidad de las salas del país (más la administración directa, por añadidura, de algunas de éstas) no era la fórmula más aconsejable. Como tampoco lo era el que la elección de la línea temática y de los géneros a filmar, se concentrara en un organismo único. Las decisiones en este terreno tenían que tomarse necesariamente sacrificando posiciones en favor de otras. Y no es difícil imaginar las consecuencias cuando se recuerda la intensidad y hasta la virulencia que alcanzaban las querellas ideológicas. El régimen se fundaba en el pluripartidismo y esa realidad debió haberse tomado en cuenta, creando los polos necesarios para que al menos las líneas más importantes presentes en el trabajo cinematográfico, hubieran tenido la posibilidad de expresarse de forma separada e independiente¹⁹.

En este sentido, creemos que uno de los caminos adecuados habría sido la organización de un Instituto del Cine, pero no como organismo centralizador de todas las decisiones, sino como entidad coordinadora de

¹⁸ V. también una recapitulación de los rasgos principales de la labor de Chile-Films en nuestro trabajo *Pratique et diffusion du cinéma sous l'Unité Populaire*, «maîtrise», Universidad de París - VIII Vincennes, 1978.

¹⁹ No creemos en modo alguno acertado llegar a la conclusión de Patricio Guzmán: «Si se hubiese tratado del gobierno popular con un partido único, hubiera sido mucho más fácil decidir qué películas se hacen en Chile-Films, cómo, cuándo y dónde» (op. cit., pág. 65). La originalidad histórica de la Unidad Popular radicaba, justamente, en la tentativa de construir el socialismo apoyándose en una fórmula pluripartidista. Se trataba entonces de encontrar las soluciones acordes con ese desafío, y la fórmula del llamado «cuoteo» no sólo no parece haber sido afortunada, sino definitivamente desastrosa.

los diversos aspectos que conforman el complejo mundo de la creación, la producción y la comercialización cinematográficas. Este universo no tenía por qué radicarse exclusivamente en Chile-Films, lo que, por otra parte, contradecía ciertos datos de la propia realidad. En el país existían otros centros que algo representaban en relación con el trabajo cinematográfico, como el Departamento de Cine de la Universidad de Chile, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, y el Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado. Este último, fundado en los comienzos mismos del gobierno de la Unidad Popular, estaba empezando a cobrar una importancia creciente²⁰. Por otra parte, estaba presente, como siempre, el trabajo independiente de los propios cineastas, quienes estuvieron constantemente filmando o al menos intentando hacerlo, en base a financiamientos del más diverso origen.

Grandes fueron los errores e insuficiencias que muestran los tres años de gestión de Chile-Films durante la Unidad Popular. Improvisación, voluntarismo, despilfarros, sectarismo. Como en muchos otros frentes de la vida nacional, esos mil días fueron apenas un tiempo de ensayos, de titubeos, de luchas por superar las querellas internas y las contradicciones; los errores eran virtualmente inevitables. Con todo, en esos tres años hay también un saldo importante de cosas positivas. En Chile-Films, gracias al trabajo desarrollado en su primer período, se echaron en buena medi-

²⁰ Nunca se ha escrito, que sepamos, sobre la labor de este departamento, que mostró —como la universidad que lo prohibaba, en el conjunto de su labor reformista— una singular vitalidad. Produjo en un período muy breve diversos cortometrajes (*El sueldo de Chile* de Fernando Balmaceda, *El hierro* de José Román, *La marcha de las juventudes por Viet Nam* de Jaime Ortiz y Rubén Soto, *Si vas para Chile*, película de animación de Antonio Ottone con dibujos de Oski; etc.), colaboró estrechamente con Chile-Films en la elaboración de diversos proyectos, entre ellos la organización de la Cinemateca Nacional, y realizó algunas iniciativas importantes en el terreno de la difusión: el ciclo «Cincuenta años de cine. De Méliès a Rosellini», celebrado en los meses de noviembre y diciembre de 1972 en el Edificio Gabriela Mistral, y en particular, la «Retrospectiva del cine chileno», única en su género que se haya hecho en el país, que se desarrolló en el salón de actos de la Biblioteca Nacional. Allí se mostraron las siguientes películas: *El húsar de la muerte* (1926) de Pedro Sienna, *Largo viaje* (1968) de Patricio Kaulen, *Los testigos* (1969) de Charles Elsesser, *Prohibido pisar las nubes* (1970) de Naum Kramarenko, *El fin del juego* (1970) de Luis Cornejo, *Tres tristes tigres* (1967) de Raúl Ruiz, *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia, *El chagal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin, *Voto más fusil* (1970) de Helvio Soto, *Ya no basta con rezar* (1972) de Aldo Francia, *El primer año* (1971) de Patricio Guzmán, *Descomedidos y chascones* (1972) de Carlos Flores y *Nadie dijo nada* (1973) de Raúl Ruiz. Este festival se realizó en los meses de agosto y septiembre de 1973. El estallido del golpe militar impidió la exhibición de las tres últimas películas previstas: *La respuesta de octubre* de Patricio Guzmán, *La tierra prometida* de Miguel Littin y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz.

da las bases del cine chileno del futuro, en lo cual hay que convenir que Miguel Littin tiene razón: en sus talleres hicieron sus primeras armas la mayoría de los que después integrarían el extenso plantel de los cineastas del exilio. Y en cuanto a las etapas posteriores, en las que dominó el espíritu de poner orden en las finanzas y no dar lugar a las decisiones anárquicas o subjetivas, hay un saldo objetivo de producción propia en el género de los documentales, por un lado, y de apoyo constante, por otro, a quienes habían elegido el camino de la producción independiente.

Es cierto que no siempre estuvieron claras las ideas en cuanto a lo que debía o no producirse en sus estudios. El proyecto por ejemplo, de embarcarse en dos costosas producciones dedicadas a Balmaceda y Manuel Rodríguez era difícilmente defendible. Esos dos remedos de «superproducción» no correspondían ni a la realidad de los recursos disponibles, ni a la capacidad probada o vocación manifiesta de los cineastas chilenos, según lo ha señalado el propio Guzmán, uno de los realizadores convocados para la concreción del plan. Agravaba la decisión, la asignación de estas películas con un criterio de cuoteo partidario: una sería dirigida por un comunista, Fernando Balmaceda, y la otra por un socialista, Patricio Guzmán, lo cual agregaba un elemento casi grotesco al carácter ya disparatado del proyecto. Afortunadamente la cordura se impuso en definitiva y el plan fue cancelado.

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 Popular²¹. La decisión, como quiera que sea, es prueba

²¹ Se ha escrito no poco sobre esta realidad, que muestra los vacíos de una política que no era clara ni audaz por parte del gobierno de Salvador Allende. La batalla de los medios de comunicación, esencial en un mundo donde la comunicación lo decide virtualmente todo, se daba con manifiesta desventaja para sus partidarios. No mencionemos el caso de la prensa escrita, medio en el cual la izquierda jamás ha podido de verdad contrarrestar la influencia demoleadora que ejerce el diario *El Mercurio* y su cadena nacional de periódicos. Grave era la situación de la radio, a la que tenía acceso el 99% de los chilenos. En 1970, según datos entregados por Armand Mattelart («Appareils idéologiques d'État et luttes de classes. Chili 1970-73», en *Cahiers du Cinéma* n.º 254-255, décembre 1974-janvier 1975) en el país existían 134 emisoras; de ellas, la oposición controlaba 82, sólo 36 se manifestaban partidarias del gobierno, mientras las restantes asumían una posición de indiferencia o neutralidad. En cuanto a la televisión, el medio decisivo en nuestro tiempo, el cuadro distaba de ser favorable al régimen. El canal 13 jugaba un abierto papel opositor, cuestión capital, ya que este canal llegó a contar con el 50% de la audiencia. El canal 7, estatal, vivía una situación particular. El gobierno demócratacristiano había creado en su interior todas las condiciones para conservar sus posiciones de poder aunque ellos fueran desplazados de la dirección del Estado. Como dice Mattelart, «el gobierno popular

también de las carencias de la política cinematográfica de la Unidad Popular.

No son pocos los buenos documentales filmados en estos años, en los diversos períodos de Chile-Films. Unos fueron producidos por la empresa propiamente tal, otros como fruto de convenios entre ésta y organismos diversos. Recordemos algunos títulos: *El primer año* y *La respuesta de octubre* de Patricio Guzmán, *Compañero Presidente* de Miguel Littin, *Diálogo de América* de Álvaro Covacevic, *En Chile no hay libertad de prensa* de José Caviedes y Alfonso Alcalde, *Crónica del salitre* de Angelina Vázquez, *La merluza* de Diego Bonacina, *Cancionero popular* de Douglas Hübner, *Cristianos por el socialismo* de Jaime Larraín, *La batalla de la producción* de Sebastián Domínguez, *Vamos viendo* de Wolfgang Tirado, Jacqueline Mouesca y Antonio Montero, *Hemos dicho basta* de Dunay Kusmanic, *No nos trancarán el paso* de un equipo colectivo, *La teoría y la praxis* de Raúl Ruiz, etc.

Los documentales producidos directamente por Chile-Films, según la pauta que se estableció desde el primer período, debían ajustarse a un plan propagandístico específico ligado a la aplicación del programa de gobierno de la Unidad Popular y a la lucha por el cumplimiento de sus metas y de enfrentamiento con sus enemigos. Se trabajó en ellos conforme a una línea muy precisa, en que se fijaban *áreas temáticas*: la producción, el rescate de los productos naturales, los problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los logros en la aplicación del programa de gobierno, los éxitos de la clase obrera, etc.; finalmente, los films llamados «puntas de lanza», destinados a preparar los pasos sucesivos del gobierno, promoviendo la necesidad nacional de tales transformaciones. Dice un comentarista: «Estas áreas de producción debían mantener vínculos muy estrechos con la Central Única de Trabajadores, CUT, y con los ministerios respectivos» para poder orientar en cada caso las campañas²². Hoy suenan excesivos estos enunciados; detrás de ellos se siente una concepción, discutida y discutible, de lo que debe entenderse por «cine militante». Con estas pautas aparece hasta nuestros días, quizás injustamente, identificado como un conjunto, lo que algunos han dado en llamar el «cine de Allende».

Es cierto, como ya se ha anotado, que el régimen enfrentaba con notable desventaja la ofensiva propagandística de la oposición, y que era enteramente legítimo intentar el empleo a fondo de todos los recursos del

heredó el canal nacional, pero jamás tuvo el poder» en él. Sólo dispuso, en la estricta realidad, del canal 9 de la Universidad de Chile, que tenía desgraciadamente un muy bajo índice de audiencia.

²² Juan Verdejo, «Chile-Films: un proyecto frustrado», p. 47.

Estado para responder a ella, pero había en la línea elegida algunas incomprendiones. Se valoraba, a nuestro juicio, de un modo equivocado el alcance del documental cinematográfico como arma de propaganda; probablemente se lo sobreestimó, y de todos modos, no se supo (o no se pudo) elegir el cauce adecuado para su exhibición.

Los documentales no tienen ya prácticamente, en general, cabida en las salas de cine de este tiempo. El espectador concurre a ellas con un espíritu en el que domina el afán de recreación, de puro entretenimiento, y todo lo que tienda a apartarlo de ello concita por lo general su rechazo. Ha desaparecido casi totalmente lo que en otra época fue parte obligada del espectáculo: lo que llamábamos «los agregados», que incluían documentales —científicos, de viajes, de actualidades—, noticiarios, cortos de dibujos animados, etc. En ello influye, ciertamente, la decisión del exhibidor de abaratar sus costos, pero también ha influido la aparición y desarrollo de la televisión, que ha terminado por definirse como el soporte más adecuado y quizás si el único para el género cinematográfico corto.

Todo contribuyó a que una buena parte de este tipo de cine producido durante la Unidad Popular haya tenido un eco más bien modesto en la población. No se buscó lo suficiente o no se pudo utilizar el cauce de la televisión; y las dificultades para hallar una buena acogida en las salas de cine corrientes fueron considerables.

Nada de esto puede ser bien entendido, en todo caso, sin recordar lo que significó el conflicto desencadenado con las distribuidoras cinematográficas norteamericanas y el efecto desastroso que esto tuvo en el panorama del espectáculo del cine en Chile. Porque —es hora ya de decirlo— para el ciudadano corriente el problema se planteaba no en términos del *cine chileno* que él pudiera ver en pantallas, sino del *cine* en general al cual él podía tener acceso. Y fue en ese punto donde se produjo la crisis.

Como en muchos otros aspectos de la vida nacional, en el problema del mercado del film extranjero, la Unidad Popular heredó una situación que la enfrentaba a hechos virtualmente consumados. Su conflicto con las distribuidoras norteamericanas, proveedoras de más del 80% de las películas que se exhibían en Chile, provino de una legislación que se heredó de regímenes anteriores. No había alternativa, y la aplicación de impuestos que estaba prevista desde mucho tiempo antes, fue un buen pretexto que tuvieron las compañías para cortar el suministro de películas extranjeras a Chile. Casi de golpe y porrazo se produjo un empobrecimiento en las programaciones de las salas de estreno. Durante algunas semanas, el vacío se disimulaba echando mano de los saldos guardados en bodega, correspondientes a las series más o menos inferiores que los exhibidores están obligados a adquirir para conseguir la entrega de títulos más comerciales. Pero pronto ya no hubo ni siquiera eso, y se tuvo que recurrir a las

viejas películas ya exhibidas. Se mostraba todo lo que pudiera rescatarse en antiguos depósitos olvidados.

El gobierno se apoyó en Chile-Films para tratar de hallar soluciones al problema. Se buscaron salidas intentando trabajar más con el mercado europeo, aunque una parte de las películas de esa procedencia, particularmente la buena producción francesa e italiana, era también inalcanzable porque su distribución la controlaban las empresas norteamericanas. Uno de los canales inevitables fue en estas condiciones el de la producción de los países socialistas.

A principios de 1973, los films norteamericanos que se proyectaban en las salas nacionales sólo representaban el 18% del total de la oferta. Incluso antes, en el invierno del 72, en período reservado normalmente a estrenos y novedades, «de las aproximadamente cuarenta películas que se estaban presentando en Santiago... siete son italianas, seis francesas, seis soviéticas, cuatro norteamericanas, tres inglesas, dos argentinas, dos chilenas, dos alemanas», una húngara, una boliviana y una cubana. (Bolzoni, pág. 54).

El problema fue sentido por muchos con las características de un verdadero trauma cultural. Las salas empezaron a estar casi constantemente desiertas y muchas se vieron obligadas a cerrar sus puertas.

«Los gustos de un espectador colonizado no pueden cambiarse simplemente a través de un decreto», dice no sin razón el italiano Bolzoni al analizar el caso del cine chileno. Porque él anota, con agudeza, que en medio de la pobreza general que producía el bloqueo norteamericano, siempre había la posibilidad de ver algunas películas excelentes: de Eric Rohmer, de Konchalovsky o Mikhalkov, de Milos Jankso, Luigi Comenini, o del japonés Maruyana; pero nada de esto parecía producir el entusiasmo de aquellos que aseguran el éxito multitudinario de las películas. Estos espectadores preferían ver en tropel —en agosto de 1973, a pocas semanas del golpe militar— films cuyos solos títulos hablan de su calidad: *La muchacha que no sabía decir no*, *Bulevar del Rhum*, *El mundo mágico de Beatriz Potter*, *Cuando las mujeres tenían cola*, etc. (Ibid., p. 56).

El problema del «espectador colonizado» fue algo que no se examinó en todo su alcance. ¿Qué darle en reemplazo de lo que las circunstancias obligaban a retirar definitivamente de las carteleras? No faltaban reflexiones sobre el tema, pero la complejidad del asunto sobrepasaba lo que, en los hechos concretos, el Estado estaba en condiciones de ofrecer como solución. El problema de los «gustos» dominantes es una cuestión extremadamente intrincada, que en ningún caso se puede resolver con simples medidas administrativas. El espectador medio de cine es un consumidor educado para reaccionar ante ciertas pautas culturales sabiamente administradas por la publicidad. Se vive el culto de la «estrella» y el de ciertos

géneros que no exigen mucho esfuerzo intelectual; están concebidos únicamente para «entretener» y eso es algo que satisface a capas muy amplias de público. No es fácil cambiar estos hábitos.

No se puede dejar de tener en cuenta, además, que en múltiples aspectos de la cultura de nuestro tiempo, sobre todo los que aparecen más ligados al mundo de las comunicaciones, hay infinidad de «productos» que integran un patrimonio que puede considerarse «universal». Y es difícil prescindir de ellos²³.

El problema, por otra parte, de lo que debe o no debe ser considerado como propio de un régimen revolucionario, es algo que con los años ha ido perfilándose con caracteres diferentes a lo que en una época se estimaban verdades incóntestables. El cine de Cuba, por ejemplo, —que era para muchos, a principios de los años 70, el modelo a seguir— empieza a ser ahora diferente de lo que era entonces. En los países socialistas en su conjunto, además, la situación ha ido cambiando drásticamente. Efim Klimov, cuyas películas se mantenían a veces años y años sin poder ser exhibidas, es hoy Presidente de la Unión de Cineastas de la Unión Soviética. Toda la concepción de lo que es o debe ser (o puede ser) una cinematografía afín, necesaria o propia de la revolución socialista es en este instante materia de renovada reflexión.

Las salas de cine se convirtieron en el Chile de la Unidad Popular, a menudo, en escenario de reyertas, con intercambio de insultos y hasta de pugilatos. Conforme el clima de tensión política y social se iba enrareciendo, la exhibición de tal o cual película, y hasta de tal o cual imagen provocaba en el público reacciones apasionadas y a veces violentas. La proyección, por ejemplo, de los noticiarios preparados por Chile-Films daba siempre pie a bulliciosas protestas del público contrario a la Unidad Popular.

Chile-Films llegó a disponer en algún momento de una cierta cantidad de salas propias. Apoyándose principalmente en esa red, se organizan ciclos especiales de cine húngaro, soviético, checo, polaco y cubano. Se aprovechan, también, para la proyección de las pocas películas chilenas disponibles: *El primer año*, *Operación Alpha*, *Los testigos*, *Voto más fusil*.

Se intentó salir al paso de las carencias existentes, además, buscando

²³ Recordamos el caso de un escritor que, como tantos miles de chilenos, tuvo que abandonar el país después del golpe de Estado. Vivió algún tiempo en Argentina antes de instalarse finalmente en Europa. Nos comentaba una vez que mientras sufría la angustiosa etapa inicial de todo exiliado, no pudo evitar el impulso de aprovechar sus primeras semanas en Buenos Aires para «ponerse al día» en la producción cinematográfica mundial. El boycott que Chile había vivido en este terreno le había dejado una sensación muy negativa de vacío.

fórmulas alternativas mediante la instalación de mecanismos de difusión diferentes. Se buscó llegar directamente a la masa popular yendo a los sindicatos —los sitios de trabajo, en general— las poblaciones, los asentamientos campesinos. Una buena parte de esta labor se realiza en asociación con la Central Única de Trabajadores y con otros organismos como la Universidad Técnica del Estado, los partidos políticos de izquierda, etc. En todos estos casos, los films que se exhibían —largometrajes de ficción o documentales— eran invariablemente obras que se suponía eran propicias al debate político o directamente a la concientización ideológica.

¿Fueron eficaces estos circuitos paralelos? La experiencia fue muy corta para poder medir exactamente sus resultados. Sirvieron, de cualquier manera, para comprobar en la práctica las reacciones de diferentes públicos ante películas elegidas para producir efectos políticos precisos²⁴. Como quiera que sea, fue una experiencia que llegó a un sector cuantitativamente muy pequeño de la población.

Chile-Films cumplió también un papel en la prestación de servicios a cineastas ajenos a su planta oficial. Lo había hecho siempre, pero durante los años de la Unidad Popular el acceso a sus estudios y a la utilización de sus equipos fue más fácil que en cualquier otro período anterior. Aunque, como se sabe, sólo una parte del cine de esta época fue producido por Chile-Films, virtualmente todo lo que se realizó fue hecho con su ayuda, gracias a la liberalidad que mostró en el arriendo y cesión de sus servicios. El propio Raúl Ruiz, que tan crítico habría de mostrarse en relación con tantas cosas de ese tiempo, lo dice con bastante claridad:

«Se produjeron muchas películas al margen de Chile-Films sin que sin embargo se hayan roto los puentes con nuestros compañeros cineastas que trabajaban allí. El malentendido que hay a propósito de la ineficacia de este

²⁴ En Lota los mineros repletaban la sala del único cine del lugar, aplaudían las películas de contenido político y participaban en los debates organizados al final de la proyección. En Vallenar, en cambio, el público rechazaba abiertamente este tipo de cine y reclamaba expresamente que se dieran películas de entretenimiento. ¿Era acaso un público menos politizado? Puede que sí, pero se trataba de trabajadores de un cierto nivel de conciencia, con tradición organizativa y con una clara definición antifascista. Pero para ellos el cine era sobre todo la posibilidad de distraerse, de encontrar una cierta distensión.

Son algunas de las experiencias vividas personalmente por la autora en los años de la Unidad Popular. Otra más: proyecciones minuciosamente programadas y publicitadas —en algún sindicato, liceo o asentamiento— fracasaban a veces porque coincidían con la transmisión en televisión de algún partido de fútbol o de un capítulo de una teleserie popular.

organismo, nace del hecho de que no se hayan producido largometrajes en el seno de Chile-Films. Sin embargo, ninguna de las películas de los "cineastas independientes" se realizó sin su cooperación: nosotros arrendábamos el material de Chile-Films y sus técnicos nos ayudaban.»²⁵.

Fue ese cine, el de los llamados «cineastas independientes», más el que produjo Chile-Films, directamente o en asociación con organismos como las universidades, los que, sumados, dan el producto que se conoce como «cine de la Unidad Popular». El balance es ciertamente desigual, pero no nos cansaremos de insistir en la extremada brevedad del período; tres años son, bajo cualquier régimen, un tiempo en el que no es posible madurar hasta el final una política cinematográfica y ver, además, sus resultados. Pero no es todo. Fueron tres años muy poco comunes, de tensiones tremendas, en que el país vivió desgarrado por una situación sin paralelo en su historia anterior. La Unidad Popular procuraba construir algo nuevo en todos los órdenes de la vida del país, y las fuerzas que se le oponían luchaban implacable y despiadadamente por impedirselo. El régimen de Allende fue un régimen constantemente acosado, desde el primero hasta el último día de su mandato, y mucho de lo que se hizo (o no se hizo) no puede entenderse bien sin tener en cuenta esa situación. El cine, naturalmente, también debe ser examinado dentro de esa perspectiva. Ya lo dijo el cineasta que mejor encarna el estilo y el alcance del cine posible durante la Unidad Popular. Patricio Guzmán se propuso filmar, cuenta, el itinerario de la revolución. Conforme avanzaba en la realización de lo que años después se convertiría en la inolvidable película *La batalla de Chile*, constataba más y más un hecho inesperado: estaba, en verdad, filmando la contrarrevolución.