

El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad: ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973)*

The New Chilean Cinema and the poor of the countryside and the city: Toward a
political-pedagogical conception of the cinema? (1957-1973)

Daniel Fauré Polloni**

Resumen

El ensayo analiza el desarrollo del Nuevo Cine Chileno entre 1957 y 1973, y reflexiona sobre la configuración de una propuesta político-pedagógica en su trabajo, definida a partir de la relación que establece esta corriente con los sectores populares. Se sostiene que, luego de una fase inicial de re-descubrimiento de *lo popular*, los cineastas y documentalistas chilenos redefinieron su rol sociopolítico en clave educativa, definiendo su trabajo como una “herramienta pedagógica” de y para el campo popular, dividiéndose en dos posturas: entre un cine como táctica de esclarecimiento ideológico (de vanguardia) y otro de objetivación y análisis crítico de la realidad (similar a la propuesta *freiriana* de concientización).

Palabras clave: Nuevo cine chileno - Propuesta político-pedagógica - Sectores marginales - Concientización

Abstract

The essay analyses the development of the New Chilean cinema between 1957 and 1973, and reflects on the configuration of a political-pedagogical proposal in their work, defined on the basis of the relationship that sets this current with the popular sectors. It is argued that after an initial phase of re-discovery of what is popular, filmmakers and chileans documentalists have redefined their socio-political role in educational key, defining their work as a "pedagogical tool" of and for the popular field, making a distinction between two positions: the first considers the cinema as a tactic of ideological clarification (Vanguard) and the other suggests a cinema as a tool of objectification and critical analysis of reality (similar to the proposal *freiriana* of awareness).

Keywords: New chilean cinema - Political-pedagogical proposal - Marginal sectors - Awareness

Recibido: Marzo 2016
Aprobado: Mayo 2016

* Ensayo basado en la tesis de maestría del autor titulada: Auge y caída del 'Movimiento de Educación Popular chileno': de la "Promoción Popular" al "Proyecto Histórico Popular" (Santiago: USACH, 2011), en específico de sus capítulos II y III.

** Chileno. Doctor en Historia, Universidad de Chile. Académico Universidad de Santiago de Chile. Correo: dfaurep@yahoo.com.



INTRODUCCIÓN

El presente ensayo ofrece una nueva mirada en torno a lo que se ha denominado el Nuevo Cine Chileno durante el período 1957-1973. El objetivo es mostrar cómo se configuró -al igual que en otras expresiones artísticas del período- una propuesta político-pedagógica por parte de los cineastas y documentalistas, enfocada en lograr procesos de concientización a través del arte especialmente hacia los sectores pobres tanto del campo como de la ciudad.

Sostenemos en esta reflexión que, luego de una fase inicial de re-descubrimiento de *lo popular* por parte de los cineastas y documentalistas, se experimentó al interior de esta corriente un fuerte proceso de redefinición del rol social y político del arte y de las y los artistas como sujetos históricos, alimentado por el creciente proceso de movilización popular experimentado desde mediados de la década del '60 y, sobre todo, durante la Unidad Popular (UP). En dicha redefinición, se apostó por entender el trabajo audiovisual como una herramienta pedagógica de - y para- el campo popular, configurándose dos posiciones: una donde el cineasta cumple una función de vanguardia encargada del esclarecimiento ideológico de las masas; y otra donde su labor se enfoca en facilitar la objetivación de la realidad que permita, a los propios sectores populares, leer su proceso de manera crítica (postura que, en esta etapa, entra en profunda sintonía con la propuesta político-pedagógica desarrollada en nuestro país por el pedagogo brasileño Paulo Freire).

Para ello, se presentan dos secciones: en la primera, caracterizaremos el creciente proceso de asociatividad y organización de los sectores populares en el período 1957-1973 y el proceso paralelo de configuración -discursiva y práctica- del Nuevo Cine Chileno, estableciendo puentes analíticos entre ambos. En la segunda sección, analizaremos la propuesta fílmica de esta corriente a partir de la noción de concientización que instala la contemporánea propuesta político-pedagógica freiriana.

DE LA EMERGENCIA DE “LOS MARGINALES” AL NUEVO CINE CHILENO

La emergencia pública de los pobres del campo y la ciudad y los intentos por conceptualizarla (1957-1964)

Para analizar la forma en que los cineastas y documentalistas chilenos -integrantes de lo que denominaremos luego el Nuevo Cine Chileno- concibieron las desigualdades sociales y adoptaron una posición política, 'cámara en mano', frente a ella, necesitamos entender el particular contexto que pasaba frente a sus ojos hacia fines de la década de los '50 y comienzos de los '60. Escenario particular en que, de manera vertiginosa, se hizo visible -y de paso registrable- una importante franja de los sectores populares que comenzaron a ser definidos como *los pobres del campo y la ciudad*, categoría complementaria a la de trabajadores en el discurso ascendente del centro y la izquierda política. Sin embargo, es necesario precisar quiénes son esos sujetos pobres en dicho contexto. ¿Son un fenómeno social nuevo, una invención del siglo XX, o solo corresponde a la visibilización política de un sujeto pre-existente?

Una pista para responder esta pregunta se encuentra en el análisis de la distribución desigual de nuestras sociedades latinoamericanas en términos de poder y de territorio. En esa línea, los "pobres del campo y de la ciudad" emergieron como sujetos históricos precisamente



porque una franja importante de los sectores populares decidió cuestionar ambas desigualdades a partir de una acción colectiva que los 'visibilizó' frente a una sociedad que los había relegado a las trastiendas de la modernidad. Sin embargo, su distancia relativa con las organizaciones de la clase obrera -en particular la Central Única de Trabajadores (CUT)- a partir de la configuración de formas asociativas y organizativas nuevas, derivó en una rápida búsqueda conceptual por parte de las ciencias sociales, que pudiera dar cuenta de esa especificidad, surgiendo la categoría de "marginalidad", la que gana rápida aceptación a nivel continental a partir de los trabajos del sacerdote jesuita Roger Vekemans y de su Centro para el Desarrollo Económico y Social de América Latina (DESAL), fundado en 1960 en Santiago de Chile¹.

La categoría de "marginalidad" llegó para bautizar un fenómeno ascendente de visibilización de un nuevo sujeto que, para el caso de los sectores campesinos pobres, se hizo particularmente notorio a partir del espaldarazo político que significó el anuncio del primer proyecto de Reforma Agraria por el gobierno derechista de Jorge Alessandri. Proyecto modesto en cuanto a su alcance pero que generó una *estructura de oportunidades políticas*² que catalizó el despliegue de las primeras organizaciones de campesinos pobres con peso político: la Unión de Campesinos Cristianos, de 1960 (conformada a partir de la Acción Sindical Chilena, liderada por grupos católicos desde 1947); la Federación Nacional Campesina e Indígena de 1961 (unificando organizaciones vinculadas al Partido Comunista y Socialista y otras adheridas, aunque marginales, a la CUT); la Asociación Nacional de Organizaciones Campesinas, de 1962 (vinculada a la Acción Católica Rural y al Instituto de Educación Rural, también controlado por sectores católicos); y la Confederación Nacional Campesina, de 1965 (que unificó a los grupos vinculados con el catolicismo mencionados anteriormente)³.

En paralelo, la periferia de las grandes ciudades y, en particular, la de Santiago también mostraba movimiento. Según el Primer Censo de Vivienda realizado en 1952, el 30% de la población nacional carecía de una vivienda "mínimamente digna", cifra que en el caso de Santiago se elevaba a un 36,2% (unas 447.026 personas)⁴, generando un extenso fenómeno de ocupación precaria (las llamadas popularmente poblaciones callampas) en el que, sin servicios urbanos básicos (agua potable, electricidad, alcantarillado), la marginalidad urbana ocupó terrenos en las riberas de ríos, faldeos de cerros, terrenos fiscales o sitios sin valor comercial, a un ritmo creciente y alimentado fundamentalmente por la constante migración campo-ciudad. Un hervidero de marginalidad que creció silencioso desde la década del '30 para explotar a partir de un giro político radical dado en 1957. La noche del 29 de Octubre de ese año, un sector de las 30.000 familias que ocupaban -en cinco kilómetros ininterrumpidos de pobreza- las orillas del Zanjón de La Aguada, al sur de la capital, avanzaron hacia la ex-chacra La Feria y establecieron

¹ Ver: Daniel Fauré, *Auge y caída*, capítulo II.

² El concepto, tomado de Tarrow, refiere a "dimensiones consistentes -aunque no necesariamente formales, permanentes o nacionales- del entorno político, que fomentan o desincentivan la acción colectiva entre la gente. El concepto de oportunidad política pone el énfasis en los recursos exteriores del grupo -al contrario que el dinero o el poder-, que pueden ser explotados incluso por luchadores débiles o desorganizados. Los movimientos sociales se forman cuando los ciudadanos corrientes, a veces animados por líderes, responden a cambios en las oportunidades que reducen los costes de la acción colectiva, descubren aliados potenciales y muestran en qué son vulnerables las élites y las autoridades (apertura del acceso al poder, cambios en los alineamientos gubernamentales, disponibilidad de aliados influyentes, divisiones dentro de las élites y entre las mismas, entre otros)". Ver: Sidney Tarrow, *El Poder en Movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política* (Madrid: Alianza, 1997), 49-50.

³ Almino Affonso, *Movimiento Campesino Chileno* (Santiago: ICIRA, 1970), tomo I: capítulo II.

⁴ Mario Garcés, "Las Tomas en la formación de Santiago", en *El Mundo de las poblaciones*, eds. Mario Garcés (Santiago: LOM, Colección Nosotros los Chilenos N°5, 2004), 7.



allí la primera toma de terrenos organizada en América Latina⁵, levantando un campamento que fue bautizado por sus ocupantes como La Victoria. Así se presentó en sociedad al actor más dinámico de los marginales: los pobres de la ciudad.

Sin embargo, a pesar de que los pobladores de La Victoria habían generado un repertorio de acción exitoso (a saber: creación de los Comités Sin Casa, estudio de los terrenos a ocupar, vínculos con partidos políticos de izquierda como intermediarios en las negociaciones y escudos humanos en los enfrentamientos, organización de Comités de vigilancia, subsistencia, sanidad, etc., para abordar las tareas de la *Toma* entre otros), el naciente movimiento de pobladores debió esperar algunos años para su proliferación, hasta que se abriera el escenario político propicio para acciones de este tipo, lo que llegaría con el arribo de la Democracia Cristiana (DC) al Gobierno en 1964.

Los cineastas chilenos 'con sentido social': visibilización y agrupamiento (1950-1964)

Corría 1941 cuando, desde la Corporación de Fomento Fabril (CORFO), se escuchó una iniciativa prometedora: la conformación de un organismo oficial de producción cinematográfica nacional. Nació Chile-Films S.A., cuya primera producción *Romance de Medio siglo*, se estrenó recién en 1944. Sin embargo, este film terminó siendo un “sonado fracaso en todo sentido”⁶, dando paso a un período de sequía del cine nacional no por falta de recursos y material sino por falta de ideas, lo que redujo la labor de Chile Films a la realización de un noticiario. A cinco años de labor, la empresa estatal parecía desierta y con pocas perspectivas de recuperación a corto plazo, ya que el cine comercial iba en caída libre. Entre 1951 y 1961 solo se produjeron 13 filmes de los cuales 5 fueron dirigidos por extranjeros, pero sin éxito comercial. En palabras de Ossa: “Se cerraban así diez años signados por la esterilidad, el mal gusto y la pedantería como barreras”⁷.

Sin embargo, la década de los '60 trajo importantes cambios a la industria cinematográfica que no vinieron desde las alturas del cine comercial estéril que no encontraba con quien dialogar ni a quien (re)presentar, sino desde las universidades, en donde se iba acumulando un murmullo de descontento y de ansias de reforma que explotarían años más tarde. En específico, los elementos dinamizadores llegaron a través de la creación del Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955) y la creación del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1959), dirigido por el militante comunista Sergio Bravo⁸, generando una apertura temática y experimental que permitió el ingreso a la pantalla grande de los sectores populares 'en sí mismos', a partir de su propio trabajo y de sus iniciales procesos de organización. Apertura que no llegó desde el terreno de la ficción, sino desde el género documental. Ejemplo de ello fueron los trabajos *Mimbre* (1957), *Trilla* (1958) y *Láminas de Lanalhue* (1962) de Sergio Bravo, en los cuales, con el soporte musical de Violeta Parra, Bravo recogió la *poética* del trabajo campesino⁹; a lo que debemos sumar la aparición en la escena fílmica de los pobres de la ciudad bajo el lente

⁵ Raúl Zibechi, “Las periferias urbanas, ¿contrapoderes de abajo?”, en *Territorios en Resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas* (La Paz: Textos Rebeldes, 2009).

⁶ Carlos Ossa, *Historia del Cine Chileno* (Santiago: Quimantú, Colección: Nosotros los Chilenos, 1971), 50.

⁷ Carlos Ossa, *Historia del Cine*, 70.

⁸ Es importante señalar que dicha institución nació a partir del trabajo desarrollado por el Cine-Club de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), iniciativa creada en 1955 por un grupo de estudiantes comandados por Pedro Chaskel, la que, al ser reconocida oficialmente por la Universidad, dio origen al Centro Experimental.

⁹ Jacqueline Mouesca, *El Documental Chileno* (Santiago: LOM, 2005), 68.



de Rafael Sánchez SJ -fundador del Instituto Fílmico de la Universidad Católica-, a partir de su documental *Las Callampas* (1958) en el que se presenta el problema de los asentamientos precarios en Santiago y la toma de La Victoria.

Ahora, es preciso detenerse en este último trabajo por tres cosas: primero, por ser el debut en escena, del movimiento de pobladores de Santiago; segundo, porque el discurso planteado en éste fue un anuncio de la mirada con que la clase política -en particular la demócrata cristiana- leyó el fenómeno de los pobres de la ciudad que luego se solidificó con la "Teoría de la Marginalidad" de Roger Vekemans; y, tercero, por la influencia de Sánchez en las generaciones siguientes de cineastas y documentalistas. A partir del análisis de su mirada, podemos entender cómo se estructuró, aunque sea inicialmente, la visión del 'otro marginal' en la escena fílmica chilena del momento. Recogiendo lo anterior, es preciso destacar un elemento central de la obra reseñada: la no existencia de conflicto social. Así, en veinte minutos de registro, vemos como la "desamparada muchedumbre"¹⁰, los "seres humanos que carecen de todo", levantan su organización -al parecer- sin enfrentamiento aparente ni cuestionamiento explícito a la propiedad privada, obviando cualquier imagen del enfrentamiento con fuerzas policiales posterior a la ocupación y las negociaciones que llevaron a su instalación en el terreno. De esta manera, Sánchez levantó un discurso en total sintonía con la naciente propuesta demócrata cristiana, en el cual los marginales parecían transitar por fuera del debate político contingente, constituyendo una especie de modelo desconflictuado de organización (-"Por primera vez en su historia, el país presencia un movimiento pacífico donde todos unidos trabajan por un mínimo de bienestar" - comenta Javier Miranda, narrador-), en el cuál las desigualdades se resuelven por el camino de la paz (-"En una casa así, los hijos son mejores y se puede hablar de amor. Porque el amor brota de la paz") y donde los problemas materiales se resuelven acercándose a la institucionalidad, por ejemplo, la católica (-"En aquellos momentos difíciles en el que el fracaso y la desorganización pudieron destrozarse este esfuerzo: alguien llegó..." -refiriéndose al Hogar de Cristo-).

Pero si las contradicciones sociales comenzaron a emerger con la aparición pública de los marginales del campo y la ciudad, los eventos de fines de la década a nivel continental -en específico, la Revolución Cubana- aceleraron este proceso, generando un clima proclive a las ideas de transformación que comienzan a ser recogidas por la clase política a través de las propuestas del Frente de Acción Popular (FRAP) y de la naciente DC y su Revolución en Libertad. En ese escenario, era evidente que el cine debía hacerse cargo de estos cambios contextuales si buscaba ser un medio de comunicación y, para ello, debía sobreponerse a los fracasos iniciales para dejarse 'contaminar' de lleno por lo que ocurría fuera de los estudios, proceso que lo llevó, de una forma u otra, a modelar de manera más explícita sus posiciones políticas y a intentar buscar nuevos recursos teóricos y técnicos que permitieran construir un lenguaje nuevo para un escenario también nuevo.

Lo anterior se materializó en los primeros años de la década de los '60. En el plano de la técnica, los cineastas con mayor sentido social que hacían sus armas por fuera de los circuitos comerciales recibieron el aliento y consejo del teórico Edgar Morín, quien grabó en el país *La Alameda* (1962) y alimentó a los jóvenes cineastas de las propuestas del cine-encuesta; a lo que debemos sumar la visita del director de la Cinemateca Francesa Henry Langlois y del documentalista político por antonomasia el holandés Joris Ivens, quien filmó, en conjunto con el

¹⁰ Todas las afirmaciones reseñadas entre comillas contenidas en este párrafo corresponden a extractos del relato del documental: Rafael Sánchez SJ, *Las Callampas* (Santiago: Instituto Fílmico Universidad Católica – Hogar de Cristo – Caritas Chile, 1958).



Cine Experimental de la Universidad de Chile el medimetroraje Valparaíso (1963)¹¹.

Estos aportes aceleraron el cuestionamiento y posicionamiento de los audiovisualistas locales. Por un lado, Sánchez filmó su único material de ficción donde se visualizaban las inquietudes de un cristiano progresista en medio de un proceso de ascenso social: *El cuerpo y la sangre* (1962), un film donde se reflejan, a partir de la filmación de una liturgia, los conflictos que viven un grupo de familias de clase media-baja de la capital. Pero mientras Sánchez intenta responderse a sí mismo para posicionarse, Sergio Bravo busca defender una posición política más definida a partir del registro de procesos de movilización reivindicativa y política. Para ello, filmó *La Marcha del Carbón* (1960) en la que se muestra la movilización comenzada a las 3 de la madrugada del 12 de Mayo de 1960, donde familias de trabajadores de la Compañía Carbonífera de Lota emprendieron camino hacia Concepción luego de 90 días de huelga. Ya no es la *poética* del trabajo campesino la que ocupa la pantalla ahora es la explotación del mundo obrero, la que si calza con el discurso político de izquierda al que volvería a hacer relación explícita al filmar *Ahora le toca al pueblo* (1962), de hecho, presenta 40 minutos de apoyo a la campaña del Partido Comunista. Como se ve, dos caminos diferentes -los de Sánchez y Bravo-, pero representativos de un cine que, de una forma u otra, se deja 'contaminar' progresivamente de realidad.

Marginales en ascenso y políticas de integración/cooptación cultural

“(...) no son nadie, no hacen más que estar, poblar un pequeño pedazo de tierra, que es tierra de nadie” (Roger Vekemans SJ)¹².

La llegada al poder de la DC en 1964 abrió un nuevo escenario en la política nacional. Irguiéndose como tercera vía entre lo que denominaban el capitalismo oligárquico y el marxismo ateo, recogieron importantes dividendos del sentido común de los chilenos que apostaban a cambios sustanciales en los modelos de desarrollo y democracia impuestos hasta esa fecha. Pero lo gravitante de este rápido ascenso vino precisamente de una jugada maestra que catapultó a los demócratas cristianos en la hegemonía política, su capacidad de ampliar su clientela política. Nacido como un partido que representaría a los sectores medios, supieron medir a tiempo la imposibilidad de imponerse políticamente en cualquier elección apostando solo a la votación de este sector y, en virtud de ello, apostaron a ampliar su potencial electorado captando a otros sectores cooptados por la derecha tradicional y/o aún no hegemonizados por la izquierda: los sectores populares rurales y urbanos, los marginales. Y no sólo eso, comprendieron que dicha tarea era, en lo fundamental, una apuesta cultural y educativa.

Pero esto no surge de la improvisación, sino -como ya señalamos- se respalda ideológicamente a partir de la Teoría de la Marginalidad propuesta por Vekemans. A grandes rasgos, esta teoría planteó la existencia de una desintegración de las sociedades latinoamericanas a partir del explosivo proceso de urbanización, el cual en su desequilibrado desarrollo fue creando una gran masa de población marginal que, por la injusta distribución de recursos que se

¹¹ Ver: Carlos Ossa, *Historia del cine*, 72. y “Primer sobrevuelo: 1957-1973”. Disponible en: <http://barconegroalsol.blogspot.com> (Consultado el 10 de Julio de 2011). Es importante recordar que Ivens fue el gestor del documental *El Tren de la Victoria* (1964) que muestra parte de la campaña de Salvador Allende a la presidencia en la que, finalmente, fue derrotado por Eduardo Frei Montalva.

¹² Roger Vekemans, *La marginalidad en América Latina. Un ensayo de conceptualización* (Buenos Aires: DESAL-Troquel, 1970), 54.



expresaba en las desiguales condiciones de vida, la escasa movilidad social y el desequilibrio en el acceso a la educación, la cultura y el poder, presentaba dificultades para su participación *activa* o *pasiva* en la sociedad, poniendo en riesgo, incluso, su pertenencia al cuerpo social¹³.

De acuerdo a ello, la DC se planteó la necesidad de revertir esta situación mediante dos elementos centrales: la reforma y la integración social dirigida desde el Estado. La reforma, como respuesta a la urgente necesidad de cambio que atravesaba la realidad latinoamericana, a partir de nuevas políticas públicas en las áreas fundamentales para el desarrollo social (lo educacional, lo agrario, lo administrativo) que, en su conjunto, crearan un nuevo sistema de convivencia social. La integración, por su parte, concebida como un marco de unidad social que fuera capaz de involucrar a la pluralidad de los actores en pos de una finalidad común¹⁴.

Con la adopción de esta teoría, la DC colocó en el centro de la escena política a los marginales, incluso para el desconcierto de la izquierda tradicional¹⁵ que seguía viendo a dichos sectores como vagones de carga que debían subordinarse a la locomotora de los procesos revolucionarios: la clase obrera¹⁶. Y en virtud de ello, comenzó su proceso de educación-participación de dichos marginales generando una verdadera *institucionalidad educativa paralela* al sistema educativo formal¹⁷, la que se basó en tres pilares: las Campañas de Alfabetización encabezadas por el Ministerio de Educación Pública, las iniciativas de capacitación y formación desarrolladas por las instituciones vinculadas con el proceso de la Reforma Agraria (CORA, INDAP, SAG, ICIRA) y Promoción Popular, la campaña de educación popular estatal más importante de nuestra historia republicana, que contó con un total aproximado de 1.000.000 de beneficiarios/capacitados en sólo cinco años de funcionamiento¹⁸.

¹³ La no participación de los grupos marginales fue entendida en dos sentidos, en primer lugar, la *no participación pasiva*, esto es, que los grupos marginales no participaban de los bienes y recursos que posee la sociedad, y, en segundo lugar, la *no participación activa*, la cual se refiere a la imposibilidad de tomar decisiones y responsabilidades en la solución de problemas sociales tanto generales como propios. Esta última premisa es interesante en cuanto - incorporó la idea del protagonismo popular en el desarrollo de la sociedad y con ello la necesidad de una organización interna de los grupos populares. No obstante, también consideró que -debido al desarrollo histórico de Latinoamérica- dichos sujetos se encontraban incapacitados para llevar a cabo de forma autosuficiente la tarea de superar dicha marginalidad e incorporarse a la sociedad, por tanto se requería de agentes externos que intervinieran.

¹⁴ Mario Garcés, *Tomando su sitio. El Movimiento de Pobladores de Santiago, 1957-1970* (Santiago: LOM, 2002), 240-258.

¹⁵ Hacemos la distinción en tanto, en este período, se presenciara el surgimiento de una nueva izquierda (autodenominada "izquierda revolucionaria"), la que buscará entablar una relación de nuevo tipo con estos sectores. En particular, nos referimos al surgimiento en 1965 del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), 1969; y, posteriormente, la Izquierda Cristiana (1971).

¹⁶ Para ejemplificar esto, Mario Garcés ofrece un buen análisis. Al respecto, el autor señala que el Partido Comunista si bien reconocía la emergencia de nuevos sectores sociales que comenzaban a actuar en la vida política (entre ellos los "pobladores"), no veía en ellos a un nuevo sujeto político sino que sólo a jóvenes trabajadores o masas políticamente atrasadas. Esto finalmente hizo que el PC los vinculara al conjunto del pueblo, esto es, a la clase trabajadora, a los campesinos, a las mujeres a la lucha económica reivindicativa de la clase obrera. Para Garcés, esta acción fue un ajuste teórico y político del PC, que le permitió apoyar y, en ocasiones, dirigir al emergente movimiento social poblacional en clave reivindicativa: es decir, alentar y apoyar sus movilizaciones como demanda al Estado para que éste cumpliera con su rol social. Ver: Mario Garcés, *Tomando su sitio*, 150.

¹⁷ Sobre la tesis de la gestación de una "institucionalidad educativa paralela" en el período 1964-1973 ver: Daniel Fauré, *Auge y caída de la educación popular en Chile (Santiago, 1964-1994)* (Santiago: USACH, 2011). Tesis para optar al Grado de Magíster en Historia de Chile).

¹⁸ El total de beneficiarios de las actividades realizadas por la Consejería Nacional de Promoción Popular, a cargo del programa, para el período 1965-1969 ascendió a 1.013.797 personas a lo largo del país. Ver: Alfredo Rodríguez, "Promoción Popular y la educación para la participación (1964-1969)", *Proposiciones* No.15, (1988),



Pero, como suele mostrar la historia una y otra vez, una cosa es lo que la clase política crea y quiera, y otra es la forma en que, desde abajo y desde dentro, las cosas ocurren. Porque, de una forma u otra, la DC no sólo colocó en el centro del debate a los marginales sino que además les otorgó una maquinaria de concientización y organización que generó un entramado organizativo popular difícil de controlar -basta recordar que, en el período de Frei Montalva o freísta (1964-1969), el programa de Promoción Popular ayudó a conformar, sólo en los espacios poblacionales, la no despreciable cifra de 19.901 organizaciones de base¹⁹- y, por lo mismo, proclive a virar hacia la izquierda. Sobre todo si consideramos que para realizar parte importante de su labor educativa utilizó el “Método Psicosocial”, nombre con el que Waldemar Cortés, militante DC y a la cabeza de la Jefatura de Educación de Adultos de la Subsecretaría de Educación, bautizó el método de alfabetización del pedagogo brasileño Paulo Freire quien, recientemente exiliado por la dictadura de su país, trajo su propuesta a los campos y poblaciones de Chile, logrando la “lectura del mundo a partir de la lectura de la palabra” y, con ello, la construcción de un horizonte político de *liberación*²⁰.

Así, mientras los planes de integración social por vía de la educación de la DC se habían izquierdizado, la acción de los marginales, de la misma forma, se había radicalizado, apuntando a la propiedad de la tierra y, con ello, refundando “el sentido del poblar”²¹. En el espacio urbano, los que “no hacen más que estar en un pedazo de tierra” -como los bautizó Vekemans- retomaron el exitoso *modus operandi* de la toma de terreno inaugurado por el campamento La Victoria, generando un ciclo creciente de ocupaciones que, en el período freísta, llegó a 116 solo en Santiago²². En el espacio rural, los marginales encontraron un aliado en la DC y sus labores promocionales, a la espera de las leyes de Sindicalización Campesina y de Reforma Agraria (ambas de 1967), que los unían en su lucha contra los latifundios. Sin embargo, los retrasos en su aplicación motivaron a que dichos marginales saltaran a escena de la misma forma que sus pares urbanos: a partir de la toma de terrenos (las “corridas de cerco”)²³.

146.

¹⁹ En detalle: 3.487 Juntas de Vecinos, 6.072 Centros de Madres, 1.246 Centros Juveniles, 6.145 Centros Deportivos y 1.978 Centros de Padres y Apoderados. En: Alfredo Rodríguez, "Promoción Popular", 135.

²⁰ La llegada de Freire a Chile no es un evento menor. Invitado por Jaques Chonchol -a la fecha militante de la DC y futuro Ministro de Agricultura de la Unidad Popular- el brasileño ingresaría a trabajar al Instituto de Capacitación e Investigación de la Reforma Agraria (ICIRA) el cuál, definido como Centro Experimental, tenía por misión elaborar planes, programas y metodologías que pusieran en práctica los proyectos educativos de la DC. Así, el “Método Psicosocial” superó rápidamente los marcos de los programas vinculados al mundo campesino para colonizar todos los proyectos educativos de la DC, 'izquierdizándolos'. Para mayor profundidad del trabajo de Freire en Chile ver: Daniel Fauré, *Auge y caída*, capítulo II; y Paulo Freire, *La Pedagogía de la Esperanza* (Buenos Aires: Siglo XIX, 2003).

²¹ Mario Garcés, “La revolución de los pobladores: 30 años después”, en http://www.ongeco.cl/wp-content/uploads/2015/04/La_revolucion_de_los_pobladores.pdf (Consultado el 28 de marzo de 2014).

²² En el período 1964-1966 se registrarían 4 ocupaciones, cifra que aumenta a 13 en 1967 y, a pesar del descenso ocurrido en 1968 (4 ocupaciones), esta repuntaría en forma explosiva en 1969 (35 ocupaciones) y 1970 (58 ocupaciones). Ver: Joaquín Duque y Ernesto Pastrana, “La movilización reivindicativa urbana de los sectores populares en Chile: 1964-1972”, en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales* No. 4 (diciembre de 1972), 263; y Boris Cofré, *El Movimiento de Pobladores del Gran Santiago. 1970-1973* (Santiago: USACH. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia de Chile), capítulo I.

²³ Si bien no hay una cifra exacta que nos permita cuantificar las ocupaciones de predios agrícolas durante el período freísta, las cifras dadas para 1970 (368 ocupaciones) y los dos años posteriores (1593 en 1971 y 515 hasta Mayo de 1972) nos demuestran que este fenómeno no fue marginal sino que en un ascenso similar al de las ocupaciones de predios urbanos. Ver: Ernesto Pastrana y Mónica Threlfall, *Pan, techo y poder. El Movimiento de Pobladores en Chile (1970-1973)* (Buenos Aires: Ediciones Siap-Planteos, 1974), 65.



Todo lo anterior hizo que de un momento a otro, esta estrecha relación DC-marginales se rompiera, siendo un emblema de este quiebre la represión contra la toma de terrenos que originó el campamento Herminda de la Victoria en Santiago -abiertamente hecha en colaboración entre pobres urbanos, el Partido Socialista y el Partido Comunista- en 1967, y la Masacre de Pampa Yrigoin, ocurrida el 30 de Marzo de 1969 en Puerto Montt, en la cual la represión freísta terminó con la vida de 10 ocupantes de terrenos y otros 50 quedaron heridos. Posterior a esto, el camino a una Unidad Popular estaba abierto.

La profesionalización del Nuevo Cine Chileno de cara a los marginales (1964-1970)

“No elegí el tema, fue la realidad la que me lo impuso”
(Pedro Chaskel)²⁴

Siempre ha sido un reto para la disciplina histórica determinar hasta qué punto las condiciones objetivas de determinado contexto estructuran la conciencia y las decisiones de los sujetos. Por eso, más que hablar de determinación hablamos de *condicionamiento*, de *márgenes*, de *límites* que impone la realidad a la conciencia de éstos. Y esto pasa porque las respuestas de éstos (sea para negar, asumir o aportar en dichos cambios contextuales) muchas veces no se nos muestran tal cual fueron, sino a partir de *indicios*, pequeñas huellas que permiten rearmar el puzzle mental de los sujetos en el momento en que tuvieron que tomar sus decisiones. Sin embargo, y esto es una ventaja, al enfocarnos en el período freísta desde la mirada de los cineastas, dichos *indicios* se multiplican y se muestran, se difunden y se materializan en rollos y rollos de grabación.

Son precisamente dichos *indicios*, conscientemente producidos, los que nos permiten afirmar hoy, que los cineastas no sólo no fueron ajenos a este proceso general de visibilización de los marginales, sino que además intentaron posicionarse en dicho proceso de dos formas: creando maneras de aportar desde la especificidad de su trabajo y, por otro lado, buscando responderse también algunas preguntas internas en relación a quiénes eran estos 'otros' que surgían desde los márgenes de la modernización, cuestionando los pilares sacrosantos de la sociedad burguesa (en este caso, la propiedad privada) y que parecían anunciar una nueva cultura y política liberadoras. Para ello, contaron con tres elementos fundamentales: el apoyo gubernamental, el (re)descubrimiento del cine documental y los puentes con el Nuevo Cine Latinoamericano, factores que los llevaron a conformarse como sujeto colectivo -el Nuevo Cine Chileno- y a madurar posicionamientos políticos en profunda sintonía con sus pares latinoamericanos. Revisemos brevemente estos elementos.

Una vez asumido, el gobierno de la DC creó el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica, entregándole la dirección de ésta a Patricio Kaulen, quien destacó además en este período por sus producciones Largo Viaje (1967) y La Casa en que vivimos (1970). Con ello, se le dio un respaldo político importante a esta actividad que alimentó la tendencia que ya se anunciaba en el período anterior²⁵: la búsqueda de un rol sociopolítico más definido por parte de

²⁴ Declaraciones en torno a las temáticas escogidas en sus documentales Testimonio (1969) y Venceremos (1970). Citado en: Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (Madrid: Ediciones del Litoral, 1988), 70.

²⁵ Aunque, huelga decir, para algunos autores ello terminó en la instalación de un “populismo demagógico”. Este concepto refiere a una serie de cineastas y obras que, si bien abren paso a mostrar las temáticas sociales, hasta ese momento ausentes de la producción cinematográfica, no logran profundizar en ellas. Representantes de esta



los cineastas frente a una realidad que comenzó a hacerse más patente en su necesidad de transformación y que los cineastas intentaron, en primera instancia, registrar 'tal cual era'. Por ello no es casual que el recurso del documental aparezca como una herramienta vital, inaugurando una etapa donde los marginales se tomaron la pantalla: en primer lugar, a partir de la mirada de los niños a su realidad con *Por la tierra ajena* (1965) de Miguel Littín (siendo su estreno como director)²⁶ y *Desnutrición Infantil* (1969) de Álvaro Ramírez; en segundo lugar, a través del accionar del movimiento de pobladores tras el lente de Douglas Hubner con *Herminda de la Victoria* (1969) y, en tercer lugar, por la visibilización de 'los marginados dentro de la marginalidad' a partir del lente de Chaskel con *Testimonio* (1969), que relata las condiciones de vida de los internos del Hospital Psiquiátrico de Iquique.

Pero el hito más importante de este período -que, como señala Mouesca, ya adquiere tonalidades míticas- se dio en 1967 con la convocatoria al Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano de Viña del Mar, encuentro que catapultó a todos los que desde abajo estaban en esta búsqueda de nuevos derroteros tanto para ellos -como sujetos políticos- como para su profesión. El evento, convocado por un pequeño grupo de la Quinta Región dirigido por el médico Aldo Francia, denominado Cine-Club de Viña del Mar, fue pensado como una continuidad del camino iniciado en 1963 por el Primer Festival de Cine Aficionado²⁷. Realizado en marzo de 1967 -en paralelo con el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos-, este Festival se constituyó en un nodo que permitió la socialización y articulación de toda una generación de cineastas que, como diría Gettino y Solanas, buscaban ser la chispa que encendiera en el continente “la llama de una nueva conciencia liberadora”²⁸. Así, se dio un intenso encuentro en que se analizaron las encendidas propuestas que a poco andar se transformaron en icónicas del Nuevo Cine Latinoamericano. Julio García Espinosa expuso su tesis “Por un cine imperfecto”, Sanjinés presentó su “Cine Combatiente”, Gettino y Solanas plantearon su propuesta de “Tercer Cine” y, aunque no presente físicamente, el brasileño Glauber Rocha se hizo notar a partir de la lectura de su “Revisión crítica del cine brasileño”.

Ahora, dicha maquinaria teórica y práctica que arrolló a los chilenos participantes²⁹ generó en ellos dos cosas: primero, un sentimiento de pertenencia a una corriente mayor -agrupándolos, entre ellos, al mismo tiempo- y, por tanto, una seguridad en su trabajo al constatar cómo, con iguales medios, sus compañeros del continente llevaban a cabo su tarea; y segundo, otorgó un *leitmotiv* que encauzó la búsqueda de esta generación: contribuir al desarrollo de la cultura nacional, frente al avance imperialista, a través de abordar los conflictos sociales en la perspectiva de la concientización de las masas populares³⁰. Dicho de otro modo, este

corriente serían Covacevic, Kramarenko, Germán Becker y el mismo Kaulén. Ver: Jaqueline Mouesca, *Plano secuencia*, 35.

²⁶ Documental que compartirá pantalla con *Yo tenía un camarada* (1965) de Helvio Soto, película que, desde la ficción, comparte la condición de ser una entrada a las desigualdades de la época a partir de la historia de un niño marginal que busca, a través de la ciudad, flores para su amigo muerto. Similar entrada a las problemáticas de los marginales urbanos se dará en *Largo Viaje* (1967) de Patricio Kaulén, donde el niño protagonista recorre la ciudad mostrando sus contradicciones, la cultura popular y los conflictos por el uso del suelo (en medio del proceso de Reforma Agraria, la familia del protagonista es expulsada de sus terrenos).

²⁷ Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno* (Santiago: LOM, 2010), 114-115.

²⁸ Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, *Breve historia*, 116.

²⁹ Entre ellos se cuenta a: M. Littin, H. Soto, A. Francia, R. Ruiz, P. Guzman, P. Chaskel, José Román, Luis Cornejo, Álvaro Ramírez, Héctor Ríos, Nieves Yanko, Jorge Di Lauro y Douglas Hubner. Ver: Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 33.

³⁰ Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 32-33.



acercamiento algo tímido que ya mostraba este Nuevo Cine Chileno hacia los marginales no sólo constituía una búsqueda de apertura temática, sino una opción política para afinar la mirada política de los cineastas en tanto sujetos. La primera fase del (re)conocimiento de los marginales era precisamente mostrar (y mostrarse) a dichos sectores populares en toda su expresividad, en su provocación, en su hambre, en su violencia. Llegaba así el momento de hacer estallar, en la cara del opresor, la existencia dramática del oprimido -revelándose/rebelándose así también a los ojos del cineasta³¹. Y aunque ello implicara un nuevo desafío, ahora reforzado por el espaldarazo del movimiento continental, sólo era un primer paso de una tarea mayor: descubrir y rescatar, desde esa marginalidad, los elementos constitutivos de una nueva cultura nacional desalienada y liberadora. Por ello, la producción post '67 de los integrantes de este nuevo cine se volvió más definida pero, al mismo tiempo, más descarnada. Y quiero centrarme acá sólo en cuatro obras que muestran dos caminos (el de ficción y el documental) que tomó este nuevo impulso.

En primer lugar, en el terreno de la ficción los años siguientes fueron prósperos, lo que se reflejó al retornar el Festival a nuestro país en su tercera versión en 1969, luego de su paso por Mérida, Venezuela, en 1968. En esa instancia, el Nuevo Cine Chileno pudo mostrar tres obras que al pasar de los años se han transformado en sus verdaderos pilares fundacionales: Tres Tristes Tigres de Raúl Ruiz (1968), El Chacal de Nahueltoro de Miguel Littín (1969) y Valparaíso, mi amor de Aldo Francia (1969). Y me gustaría centrarme en las dos últimas en tanto en ellas los marginales del campo y la ciudad se toman la pantalla.

De partida, ambas son obras que se basan en hechos reales y que, poniendo en escena casos extremos (en uno, un campesino alcohólico y analfabeto asesina a una madre y sus hijos y, en el otro, cuatro hijos deben sobrevivir en los suburbios de Valparaíso después del encarcelamiento de su padre) dan cuenta de la existencia de dos culturas diferentes, la popular y la oficial, subrayando dos formas de sociabilidad y estrategias de sobrevivencia completamente antagónicas, con la ley como frontera y con resultados bastante predecibles. Con ello, se comienzan a perfilar sentidos políticos y objetivos programáticos de este nuevo cine: por un lado, dar “la imagen del país”³², uno verdadero, cruzado por la desigualdad y que permanecería oculta en el cine de ficción; y, por otro, generar “conciencia” sobre dicha realidad en el espectador buscando “movilizarlo”³³.

Sin embargo, las dudas no tardaron en aparecer: ¿y después de 'movilizar', qué?, ¿a quién se pretende movilizar?, ¿a un espectador genérico y abstracto? Y las preguntas no eran menores,

³¹ Plantearía el mismo Rocha, en su “Estética de la Violencia”: “El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado”. Dentro de esta primera fase, se pueden incluir las obras pioneras del nuevo cine cubano de Julio García Espinosa, como El Mégano (1955), documental que denuncia las infrahumanas condiciones de vida y trabajo de los carboneros de la Ciénaga de Zapata en Cuba, previo a la Revolución Cubana; o los mismos trabajos de Rocha (pilares del Cinema Novo), entre ellos Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) en la cual se muestran las condiciones de pobreza del *sertao* brasileiro, en una reactualización de la experiencia de “Canudos” que sale a dialogar con el contexto brasileño de comienzo de los '60, de auge de la movilización campesina y de Reforma Agraria impulsada por Goulart.

³² En ese sentido, como planteó Raúl Ruiz, los objetivos que se dibujaron en dicho Festival ya no pasaban por simplemente darse cuenta de la posibilidad de hacer cine con los recursos que se tenían, sino debatirse entre “dar o no dar una imagen de América Latina, de nuestro país”. Entrevista a Raúl Ruiz citada en: Mouesca, *Plano secuencia*, 34.

³³ Diría Aldo Francia: “En Chile, hay problemas muy graves y el cine debe dar prioridad a esos problemas. Cuando se resuelvan, podremos dedicarnos a hacer películas sobre el amor, el sexo, etc”. Con ello, se buscaría un objetivo claro: “suscitar en el espectador la conciencia de los problemas sociales que está viviendo”, “El nuevo cine trata de estimular, de movilizar al espectador”. Citado en: Mouesca, *Plano secuencia*, 37.



ya que escondían el problema político de plantear quiénes son los llamados a resolver dichas problemáticas.

Pero si el cine de ficción se abrió, definitivamente, a esta mirada, el cine documental llegó más allá. Analicemos tres ejemplos: en primer lugar, dos trabajos de Pedro Chaskel, la ya nombrada *Testimonio* (1969) y *Venceremos* (1970). En el primero de ellos, Chaskel presenta un video denuncia de las condiciones en que se encontraban los internos del Hospital Psiquiátrico de Iquique. Sin embargo, a pesar de lo concreto que pareciera ser el film, el relato final de Héctor Noguera no es sino una verdadera definición de todos estos sujetos que los cineastas estaban (des)cubriendo y que se tomaban sus pantallas: “Estos hombres no votan, no son de ningún partido político, no pagan impuestos, no hacen el servicio militar, no escriben cartas a los diarios, no defienden a la patria, no rezan, no sirven a ningún patrón y, además, no tienen dinero”³⁴. Pero si la denuncia social esbozada en esta cinta podía 'movilizar espectadores' no necesariamente definía líneas políticas que permitieran visualizar una solución. A fin de cuentas, si los marginales se habían tomado las pantallas no necesariamente habían aparecido como gestores de una propuesta de solución que pudiera hacerse extensiva más allá de ellos mismos³⁵. Es por ello que el trabajo posterior de Chaskel -*Venceremos*-, otorga líneas de salida interesantes.

En primer lugar, el film no posee un relator por lo que la idea central se desarrolla a partir de la superposición de imágenes seleccionadas como un juego de pares de contrarios: imágenes de las calles de tierra de las poblaciones y mansiones del barrio alto; pobladores colgando de las micros e hileras de autos; niños marginales y jóvenes de Tradición, Patria y Familia; el hambre popular y el consumo oligarca, teñido de palabras en inglés. Y luego, la represión. Primero en el centro de la ciudad; segundo, en la periferia de los marginales urbanos; tercero, en el campo; para terminar en una multitudinaria manifestación a favor de la UP. En ese sentido, la frase final, recogida en un mural callejero, es elocuente: “Pueblo: el camino está abierto...”. Ejercicio fílmico interesante, donde el espectador puede seguir una verdadera pauta de concientización (y una propuesta política de fondo) a partir de este juego de contrarios. En ese sentido, Chaskel avanzó en una dirección que el cine de ficción aún no visualizaba, desmarcándose de la potencia misma del develamiento de la realidad para enfocarse en la exhibición de acciones que resultarán concientizadoras en pos de la construcción de una respuesta o, idealmente, una propuesta. Y con ello, los marginales que poblaban la pantalla no sólo obtenían reconocimiento social sino además un paraguas incluyente en el que desde el cual podían sentirse (re)presentados: la UP.

En la misma línea podemos incluir el documental de Samuel Carvajal, Carlos Flores y Guillermo Cahn titulado *Casa o Mierda* (1970), aunque en una postura aún más radical. En este documental no sólo se visibilizan los procesos organizativos de los marginales del Campamento La Unión, sino que, y no es menor, aparecen sus propios relatos, los que no giran en torno a la miseria, sino a la necesidad de “educarse” ya sea para “defenderse de los pijes”, “responderle al patrón” o para que las compañeras “aprendan” a ser más unidas³⁶.

³⁴ Pedro Chaskel, *Testimonio* (Santiago: Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1969).

³⁵ Evidentemente *Las Callampas* (1958) y *Herminda de la Victoria* (1969) pueden ser dos excepciones -en tanto muestran formas de organización que terminan por consolidar caminos de solución a las problemáticas de vivienda. Sin embargo, el enfoque de estos registros (el primero, que evade el conflicto y centra la respuesta en la posibilidad de ayuda de la Iglesia Católica -en profunda sintonía con lo que será posteriormente la “Teoría de la Marginalidad” y la Promoción Popular de Frei-; y el segundo, centrado en las carencias de los pobladores y los enfrentamientos con la policía) no dejan espacio para que los sujetos 'tomen el micrófono y ocupen la cámara' para proponer algo más allá de sus carencias.

³⁶ Frases recogidas de: Samuel Carvajal, Carlos Flores y Guillermo Cahn, *Casa o mierda* (Santiago: Tercer Mundo, 1970).



Pero, a pesar de este atisbo de lógica pedagógica detrás del accionar de 'los sin casa', el documental se centra en la salida política y, en el único momento en que aparece un relator externo, éste lanza a nombre de los pobladores una proclama imponente:

Nos habían condenado a vivir fuera de las ciudades, alrededor de las canchas de fútbol, pegado a los basurales, en lugares donde no molestáramos con nuestros dolores, donde no se vieran nuestros hijos panzudos. Nos habían condenado a vivir fuera de las ciudades, donde no desagradáramos con nuestra fealdad de americanos... en lugares de donde hemos salido a vengarnos³⁷.

Así, el documental -que se centra en la ocupación de terrenos- cierra con el grupo gritando la consigna “casa o muerte” mientras de fondo suena una canción popular homenajeando al MIR.

Con todo, poco tiempo después de estrenados estos films, en las afueras del local de la FECH se sentían los vítores proclamando a Allende como presidente y con ello, según su discurso, el pueblo ya era gobierno. Mientras ello ocurría, desde la vereda del Nuevo Cine Chileno, los cineastas que habían abierto paso a la realidad en sus trabajos, centrándose en los marginales del campo y la ciudad, se enfrentaban a dos deudas pendientes que urgía resolver: por un lado, desentrañar qué existía detrás de dichos marginales -¿hay propuesta detrás de la miseria?- y, por otro lado, ¿cuál sería el rol de ellos cuando el 'mostrar la realidad tal cual es' ya no fuese suficiente?

La política cultural de la UP y la función de la cinematografía en un Gobierno Popular

Existen períodos en que se produce una *aceleración del tiempo histórico*, en que antiguas estructuras perpetuadas por siglos parecen caer en forma vertiginosa y otras, por años condenadas a los subterráneos de la escena pública, pujan por nacer y consolidarse con igual premura. En otras ocasiones, creemos ver lo anterior, pero sólo estamos en presencia de una disputa clásica por la hegemonía, como tantas otras. Sea como sea, en ambos casos cuesta determinar si es la realidad la que produce los cambios acelerados en la conciencia de los sujetos o si es precisamente al revés. Y queda una extraña sensación de conmoción que se perpetúa como en un sismo. Algo así ocurrió en Chile hace más de 35 años con la llegada de la UP al gobierno. Un evento que, como plantea Mouesca “conmovió al mundo pero sobre todo a los propios chilenos”³⁸.

Sin embargo, la 'intensidad telúrica' de esta conmoción varía de sujeto en sujeto y, en este caso, se volvió particularmente intenso para las capas medias de profesionales e intelectuales. Para algunos, porque esperaban el triunfo del centro político (por afición política, precisamente), y para otros por la sorpresa no sólo por ver a la izquierda entrando a La Moneda por vía parlamentaria, sino además porque, por lo inédita de la situación, implicaba rápidamente clarificar su rol en ese nuevo escenario de 'Gobierno Popular'. El tiempo se aceleraba, y frente a situaciones inéditas, se requerían respuestas nuevas. Y parte de esas respuestas fue precisamente la elaborada por el Comité de Cineastas de la Unidad Popular (1970) los que, al igual que muchos otros intelectuales de la época, publicaron su respectivo Manifiesto a finales de 1970³⁹.

³⁷ Samuel Carvajal, Carlos Flores y Guillermo Cahn, *Casa o mierda* (Santiago: Tercer Mundo, 1970).

³⁸ Mouesca, *Plano Secuencia*, 50.

³⁹ Como ha señalado el historiador Pablo Marín, este documento no llevó, originalmente, el título de Manifiesto, aunque luego sería ampliamente conocido con ese nombre. Originalmente, fue publicado, sin su introducción, en



Este Manifiesto -independiente de los análisis posteriores que han atribuido dicha elaboración colectiva exclusivamente a la pluma de Miguel Littín-, hizo pública la intención de sus firmantes de sintonizar con su contexto, lo que implicaba que “el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario”⁴⁰. Ahora, la clave está en que dicho objetivo se levantaba acelerando una discusión interna que, aún estaba encerrada en la posibilidad de hacer de su práctica una herramienta de visibilización y de movilización de un sujeto espectador abstracto en pos de construir una “imagen real del país”; objetivos insuficientes en un contexto que demandaba horizontes revolucionarios que, como señala el Manifiesto, ya se materializaban en diversas luchas populares. Por tanto, el salto era evidente y necesario: utilizar el cine como herramienta para dar sentido a esa lucha que el pueblo, según ellos, daba “por instinto”. Así, los intelectuales llegaban tarde y debían ponerse al día de dichas luchas, que, como vimos, sólo se habían insinuado en las producciones anteriores y que urgía (re)conocer: “Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase. No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino en la construcción de una cultura lúcida y liberadora. La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación nos señala el camino”⁴¹.

Pero si los cineastas debían apurar el tranco para encontrar un rol específico dentro de la coyuntura política que se abría, el Gobierno Popular tenía en algunas áreas un desafío similar, sobre todo en lo que dice relación a definir con claridad el rol de determinadas áreas de la cultura -como el cine- en el proceso revolucionario. En ese sentido, como señala Mouesca:

(...) 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 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 problema del cine se examinara en su doble condición de arte e industria⁴².

Por ello, la política de la UP en esta área fue la de aprender haciendo, lo que se tradujo en una primera etapa -con el mismo Littín a la cabeza del ahora remozado Chile Films- donde la tarea fue ocupar esta plataforma como un altavoz y tribuna de denuncia bajo dos imperativos: la socialización del Programa de Gobierno y con ello la masificación de la necesidad del cumplimiento de sus metas, y la denuncia del enemigo; todo esto desglosado en áreas temáticas acotadas:

el diario El Siglo, en su edición del lunes 7 de diciembre de 1970. Posteriormente, en su edición del 20 de diciembre de 1970, la revista Punto Final publicó la introducción del mismo, pero acompañada solo de 6 de los 13 puntos originales. Ver: Pablo Marín, *Texto y contexto: el manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria* (Santiago: U. de Chile, 2007). Tesis para optar al grado de Magíster en Historia). Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2007/fi-marin_p/html/index-frames.html (Consultado el 10 de enero de 2016). La versión citada en este trabajo corresponde a: “Manifiesto político: los cineastas chilenos y el Gobierno Popular” (1971). En: Susana Vellegia, *La Máquina de la Mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (Buenos Aires: Altamira, 2009), 330.

⁴⁰ Vellegia, *La Máquina de la Mirada*, 330.

⁴¹ Vellegia, *La Máquina de la Mirada*, 330.

⁴² Mouesca, *Plano Secuencia*, 50-56.



(...) la producción, el rescate de los productos naturales, los problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los logros de la aplicación del Programa de Gobierno, los éxitos de la clase obrera, etc., filmes, en suma, que promovieran la necesidad de las transformaciones sociales propuestas por la UP. Un cine militante por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones del gobierno⁴³.

Temáticas variadas pero que, sin embargo, volvían a relegar a un papel secundario a los sujetos que habían colonizado la pantalla de los cineastas, los marginales urbanos y rurales, dejando fuera - al centrarse en las dimensiones de la producción y la lucha política estatal- la idea ya consolidada del período anterior de la imagen país que surgía de la cultura popular, tan propia de los sectores marginales y que podía constituir la base de una futura cultura desalienada.

Sin embargo, la radicalidad e incluso voluntarismo político de esta etapa, y que se hizo presente en Chile Films, chocó rápidamente con la porfiada fuerza de los hechos: boicot económico internacional, escasez de insumos para grabar y escaso control de los medios de socialización de las producciones, tanto a nivel de cines y teatros como de la televisión⁴⁴. Factores que hicieron tambalear el proyecto original e ingresar de golpe a la racionalidad económica a los estudios cinematográficos.. En específico, el trabajo de Littín sólo duró 10 meses, siendo reemplazado por el economista Leonardo Navarro, el que redujo los proyectos en carpeta de 8 a 2 films, los que debían centrarse en biografías de grandes personajes que, de una forma u otra, anunciaban el derrotero que seguiría la misma UP: un film sobre Jose Manuel Balmaceda, a cargo de Fernando Balmaceda, cercano al Partido Comunista, y otro sobre Manuel Rodríguez, a cargo de Patricio Guzmán, más vinculado con el Partido Socialista. Todo esto sin dejar de lado los cortometrajes documentales que pudieran manifestar un apoyo al Gobierno Popular.

Además, frente al creciente cerco que se tendía sobre la producción audiovisual y su circulación, se apostó innovadoramente al contacto directo a través de la creación de circuitos alternativos, llegando directamente a sindicatos, asentamientos campesinos, universidades o locales de organizaciones vecinales, en audaces convenios y asociaciones hechos con la CUT, la UTE o los partidos de izquierda⁴⁵. Como planteó Patricio Guzmán, la cinematografía aprendió a utilizar “todo lo que tenía a su alcance” para crear:

Los cineastas chilenos aprovechan todas las coyunturas de acción que se generan en los diversos centros existentes tales como en el Departamento de Cine de la Universidad de

⁴³ Jacqueline Mouesca, *El Documental*, 75.

⁴⁴ Así, los proyectos cinematográficos debían realizarse en un contexto de doble boicot: por un lado, el de los importadores, que dejó progresivamente a la empresa sin insumos al punto que hacia 1973 no se contaba con material virgen para grabar, lo que, en la práctica, redujo a labor de Chile-Films a la distribución y prestación de servicios; y, por otro lado, el boicot de las distribuidoras extranjeras -fundamentalmente norteamericanas- que obligaron a inundar las pantallas con ciclos de cine de los países socialistas (URSS, Cuba, Hungría, Polonia, etc.). Ver: Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 64-68. Escenario que se hacía más dramático aún a partir del escaso control estatal de lugares de exhibición. Como señala King: “A mediados de 1973 Chile Films controlaba sólo 13 teatros y administraba cuatro unidades móviles. Para 1973 la compañía distribuidora del Estado tenía un 25% del mercado, pero encontró una oposición continua: en varias ocasiones los teatros privados se negaron a proyectar los noticieros semanales del gobierno”. John King, *El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano* (Bogotá: Tercer Mundo, 1994), 248.

⁴⁵ Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 69; y *El Documental*, 78.



Chile, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, la Escuela de Cine de la Universidad Técnica, el Ministerio de Agricultura, el Ministerio de Educación, el Departamento de Cine de la Central Única de Trabajadores, los canales 9, 13 y 7 de televisión, etc. Al mismo tiempo, los cineastas crean y fortalecen productoras y cooperativas independientes, que se multiplican, y buscan establecer convenios entre sí con organismos estatales, con bancos del gobierno o con el propio Chile Films. Y surge una producción desbordante por lo menos en cantidad: 13 largometrajes de ficción, 71 documentales de corto y largometraje, 41 informes y noticieros⁴⁶.

Así, la creatividad desplegada, a pesar del corsé de la escasez de recursos, logró hacer germinar una producción importante, con el cine documental como punta de lanza, como una respuesta ingeniosa e instintiva para captar con el lente una realidad que cotidianamente se desbordaba de sus cauces oligarcas y que muchas veces no alcanzaba a ser procesada, sino más bien solo registrada⁴⁷. Como señala el mismo Guzmán:

De aquí para adelante el proceso de agudización de la lucha de clases es tal, que sobrepasa todos los medios de información. Las películas de argumento, en muchos casos, al finalizarse, resultan “pasadas de contexto”, incluso antes de su estreno. Los documentales sobre problemas contingentes, al concluirse, resultan fuera de situación porque su temática “contingente” ha sido reemplazada por otras. Esto provoca la caducidad del medio cinematográfico como instrumento eficaz al servicio directo del proceso revolucionario, no porque los cineastas se encuentren desubicados, sino porque, en ciertos períodos históricos, lo único que cuenta es el militante, el combatiente antes que su especialidad técnica o su talento artístico o creador. En este caso, el cine queda reducido a su expresión límite: el reportaje diario de la calle y en cada frente de conflicto. El cineasta, si quiere subsistir como tal, se convierte prácticamente en corresponsal⁴⁸.

Una explosión creativa, muestra de una “necesidad imbatible de crear, de proyectar, de hacer, de diseñar lo que durante décadas no había podido concretarse en Chile, país oprimido artísticamente”⁴⁹, que no solo se expresó en el cine, sino de manera transversal en la escena cultural nacional; es decir, en la música, con la consagración de la Nueva Canción Chilena; en el arte muralista, donde destacaron las Brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán o en el teatro, donde

⁴⁶ Patricio Guzmán, “Breve análisis: el cine chileno durante el Gobierno Popular”. En: Velleggia, *La máquina de la mirada*, 328.

⁴⁷ Entre la producción documental desarrollada durante la Unidad Popular, se pueden destacar las siguientes obras: por el lado de Chile-Films, *El primer año* y *La Respuesta de Octubre*, de Patricio Guzmán; *Compañero Presidente*, de Miguel Littín; *Diálogo de América*, de Álvaro Covacevic; *En Chile no hay libertad de prensa*, de José Caviedes y Alfonso Alcalde; *Crónica del Salitre*, de Angelina Vasquez; *La Merluza*, de Diego Bonacina; *Cancionero Popular*, de Douglas Hubner; *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 Dumay Kusmanic; *No nos trancarán el paso*, de G. Cahn y otros; y *La teoría y la praxis*, de Raúl Ruiz. Además, es importante consignar la producción de otros organismos, como el Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado, desde el cual surgirían los siguientes cortometrajes documentales: *El sueldo de Chile*, de Fernando Balmaceda; *El Hierro*, de José Román; *La marcha de las juventudes por Vietnam*, de Jaime Ortiz y Rubén Soto; además de otras obras como el corto animado *Si vas para Chile*, realizado por Antonio Ottone y los dibujos de Oski.

⁴⁸ Patricio Guzmán, “Breve análisis: el cine chileno”, 328.

⁴⁹ Patricio Guzmán, “Breve análisis: el cine chileno”, 327.



convivieron grupos profesionales, universitarios y de aficionados, como ICTUS, la Compañía de los Cuatro, El Aleph, Teatro del Errante, Teatro del Callejón o la Asociación Nacional del Teatro Aficionado de Chile (ANTACH), que agrupó a cien conjuntos en 1971 y 350 en 1972. Un escenario cultural que terminó siendo espejo del contexto sociopolítico, en un Chile que comienza a ser tomado por diversos movimientos sociales y populares, fenómeno que comenzó a ser denominado *Poder Popular*; y donde, a pesar de las deficiencias propias de esta explosión marcada por la ausencia de planificación y del abrupto final de todo este proceso en Septiembre de 1973, debe ser revisitado y valorado a partir de lo que anunció, lo que comenzó a configurarse en el proceso, que, volviendo al terreno específico del cine, no era ni más ni menos que el “aparato de comunicaciones de dicho Poder Popular”⁵⁰.

EL NUEVO CINE CHILENO COMO PROPUESTA POLÍTICO-PEDAGÓGICA: DISCURSO Y PRÁCTICA DE LOS CINEASTAS DURANTE LA UP DESDE UNA PERSPECTIVA FREIRIANA

“Si lo que caracteriza al hombre es su capacidad de admirar el mundo, objetivizarlo para transformarlo; de ahí que no sea un ser de la adaptación, sino de la transformación”
Paulo Freire

El nivel de la investigación historiográfica en torno a la UP es escaso. Lo existente gira fundamentalmente en torno a los conflictos que se dan en el plano de lo político-estatal y su trágico fin, lo que ha retardado la entrada a una *historia social* del período, que alumbre procesos sociales diversos, centrándose en los sujetos y no exclusivamente en el Estado⁵¹. Este artículo, aunque no puede subsanar dicho vacío, pretende ser una ventana que sirva de provocación y, en particular, que ofrezca una nueva lectura -pedagógica- del período.

¿Qué significa hacer una lectura político-pedagógica de la experiencia de la UP? En una investigación anterior⁵², planteábamos que la UP puede ser leída como un período marcado profundamente por lo *educativo*: es decir, un tránsito histórico en el cual los procesos de democratización sustantiva y de participación popular desarrollados en múltiples aspectos de la vida cotidiana no fueron sino una puesta en práctica de un largo proceso de creación y aprendizaje de repertorios de acción que se acumularon, para el caso de los sectores populares urbanos y rurales, al menos desde mediados de siglo. Sumado a lo anterior, la aparición de una nueva estructura de oportunidades políticas que se inició con la campaña presidencial de 1970, generó un escenario en el cual los aprendizajes puestos en práctica se enfrentaron a nuevos e inéditos desafíos que aceleraron la generación de nuevos repertorios de acción, *saberes en acción* que hacia finales del período se bautizaron como *poder popular*.

Lo anterior, se materializó desde la misma base programática de la UP, en una

⁵⁰ “Para una parte de la izquierda está claro que no se puede dar una lucha ideológica agresiva frente a la pequeña burguesía, pero sí frente a los trabajadores, y surgen ininidad de órganos de información especializados (nuevas radioemisoras populares, periódicos para los cordones industriales, películas en 16 mm para los circuitos móviles), creándose poco a poco una infraestructura paralela a la convencional que no es otra cosa que el aparato de comunicaciones del poder popular”. Guzmán, “Breve análisis: el cine chileno”, 324.

⁵¹ Para un balance, ver: Mario Garcés y Sebastián Leiva, *Perspectivas de análisis de la Unidad Popular: opciones y omisiones* (Santiago, Universidad ARCIS, 2004).

⁵² Daniel Fauré, *Auge y caída de la educación popular en Chile*, capítulo III.



convocatoria que consideró que los procesos de transformación social requerían de un vínculo estrecho entre *poder y saber*⁵³, el que sólo podía ser fértil si lo educativo traspasaba las fronteras del sistema formal de educación, y se enraizaba en cada práctica social, generando una especie de sociedad-escuela para el poder. Idea reiterada por el presidente Allende cuando, inaugurando el año escolar de 1971, declaró: “Para nosotros, toda sociedad debe ser una escuela y la escuela debe ser parte integrante de esa gran escuela que debe ser la sociedad”⁵⁴.

Ahora, como todo concepto, lo *educativo* es también producto de la historia y, por tanto, necesario de situar y fechar para su análisis. En breve, podríamos decir que la masificación de prácticas educativas no formales desarrolladas en el período anterior, caracterizada por la gestación de múltiples prácticas de capacitación y formación cultural y política enfocadas hacia adultos de los sectores populares (prácticas que, como decíamos, conformaron una *institucionalidad educativa paralela* al sistema educativo formal), generó una distancia de lo *educativo* entendido como simple instrucción, acercando a esta categoría a otras definiciones e intencionalidades políticas. Así, lo educativo pasó de ser entendido como el motor del desarrollo nacional a una herramienta de integración social en el discurso corporativista-estatal de la DC, para luego ser redefinido durante la UP, por un lado, como un vehículo de transmisión ideológica, con fines político-clientelares y, por otro lado, como ejercicio de concientización en base a la propuesta desarrollada por el brasilero Paulo Freire.

En este trabajo, planteamos que detrás del discurso y la práctica de los cineastas y documentalistas del Nuevo Cine Chileno pueden leerse -implícita y explícitamente- estas dos últimas concepciones de lo educativo, decantando -a lo largo del período de la UP- hacia la segunda concepción (la freiriana), al redefinirse el rol de los cineastas en la coyuntura centrándose en la concientización como objetivo, sobre todo en la propuesta del cine documental. Para desarrollar esta idea, definiremos dicha concepción freiriana, haremos un brevísimo balance del desarrollo político, artístico y cultural que adoptó esta línea y terminaremos revisando el discurso y la práctica de los cineastas en relación al rol político del cine -y su rol como sujetos- centrándonos en la propuesta de Miguel Littín, Raúl Ruiz y Patricio Guzmán.

En relación a la propuesta freiriana, el pedagogo brasileño abandonó el país a comienzos del período de la UP (1971), regresando solo en ocasiones puntuales para apoyar labores de capacitación de las instituciones educativas vinculadas al proceso de Reforma Agraria. Sin embargo, su legado fue fecundo ya que no sólo patentó una metodología específica de alfabetización que se desplegó transversalmente por organismos públicos, partidos políticos y organizaciones sociales, sino que también colaboró con su trabajo a resituar, en el centro del debate, a lo educativo como práctica política y, por tanto, como un territorio en disputa.

El método freiriano se sustenta en el principio de que la alfabetización puede ser una práctica liberadora si es, a la vez, un espacio para generar una lectura de mundo, entendida como un análisis crítico de la realidad cotidiana. Por ello, más importante que la repetición mecánica de sílabas y palabras, es la posibilidad de construir palabras a partir de conceptos cotidianos que

⁵³ “Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto”. *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular* (Santiago: Imprenta Horizonte, s/f), 29.

⁵⁴ Salvador Allende, “Una educación integrada para el único privilegiado: el niño. Texto del discurso pronunciado por el compañero Presidente de la República al inaugurar el Año Escolar 1971”, en VV.AA., *Perspectivas de estructura y funcionamiento de la educación chilena durante el Gobierno de la Unidad Popular. Seminario realizado en la Cuarta Escuela de Verano (Enero 1971)* (Santiago: Prensa Latinoamericana, 1971), 121-122.



tengan sentido para los educandos, las denominadas “palabras generadoras”⁵⁵. Ahora, dichas palabras surgen -o son deducidas y decodificadas por las y los educandos- a partir del análisis colectivo de diversas imágenes, pinturas o grabados los que, como espejos, reflejan una escena de la vida cotidiana de éstos, permitiéndoles objetivar su realidad específica para, una vez *cosificada*, avanzar de la simple percepción de su entorno inmediato a la apropiación crítica de éste, como condición para comenzar a pensar -juntos- la acción transformadora desde una lectura común, pero situada y fechada, valorando las particularidades de cada contexto⁵⁶.

Con esta propuesta, Freire invirtió la forma mecánica en que un sector de la izquierda entendía la *concientización*, la que en muchos casos se centraba en la incorporación de un corpus teórico que, indefectiblemente, podría explicar la realidad independiente de las especificidades de ésta, las que terminaban amoldándose a dichos marcos teóricos. Noción de concientización que instalaba implícitamente la necesidad de contar con vanguardias políticas, o 'los que saben la teoría', al momento de pensar la transformación de dicha realidad.

En base a esas definiciones es que planteamos que, durante la UP, el desarrollo de la educación formal y no formal, y de diversas prácticas culturales como el cine, la literatura, la música y la plástica, no sólo se impregnaron con este sentido político-pedagógico que se anunció desde el mismo Programa de la UP, sino que además tendieron a moverse entre estos dos polos antes mencionados: el de considerar las prácticas educativas y culturales como vehículos de transmisión ideológica y el de concientización freiriana. Una disputa que se dio en un contexto propicio donde lo experimentado en términos educativos durante el gobierno de Frei, fue retomado y amplificado por la UP en diversos frentes: en el plano de la educación formal a partir del fallido proyecto de la Escuela Nacional Unificada (ENU), y en el plano de la educación no formal a través de la mantención de aquella *institucionalidad educativa paralela* creada por los demócrata cristianos (Promoción Popular, las Campañas de Alfabetización del Ministerio de Educación y los programas educativos vinculados a la Reforma Agraria), iniciativas a las que la UP les dio un mayor sentido militante, transformando a muchas de éstas en correas transmisoras de la acción del gobierno hacia los sectores populares.

Con todo, si en la etapa anterior el surgimiento de esta *institucionalidad educativa paralela* que emanó del Estado no hizo sino relevar el carácter político de la educación colocándola como un espacio fundamental de disputa, la novedad de este período es que esta premisa -instalada y reconocida para el espacio educativo- se devolvió al resto de la sociedad amplificado. Ahora, cada espacio social y sus respectivas prácticas eran en sí mismos campos políticos en disputa, y que para ganarlos había que estar preparado. Así, si el proceso en su conjunto era un proceso educativo, la democratización y el poder era algo que también podía -y debía- enseñarse y aprenderse.

Los ejemplos de este boom político-pedagógico que planteamos, que se dio en diversas

⁵⁵ Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad* (Montevideo: Tierra Nueva, 1969), capítulo 4 y ss.

⁵⁶ “Estas palabras son llamadas generadoras porque, a través de las combinaciones de sus elementos básicos, propician la formación de otras. Como palabras del universo vocabular del alfabetizando, son significaciones constituidas en sus comportamientos, que configuran situaciones existenciales o se configuran dentro de ellas. Tales significaciones son codificadas plásticamente en cuadros, diapositivas, films, etc., representativos de las respectivas situaciones que, de la experiencia vivida del alfabetizando, pasan al mundo de los objetos. El alfabetizando gana distancia para ver su experiencia, “ad-mira”. En este mismo instante, comienza a descodificar. La descodificación es análisis y consecuente reconstitución de la situación vivida: reflejo, reflexión a apertura de posibilidades concretas de pasar más allá. La inmediatez de la experiencia, mediada por la objetivación se hace lúcida interiormente, en reflexión a sí misma, y crítica anunciadora de nuevos proyectos existenciales”. Paulo Freire, *Pedagogía del Oprimido* (Montevideo: Siglo XXI, 1970), 6.



esferas de la sociedad, son múltiples, pero haremos sólo referencia a aquellos vinculados con las prácticas culturales. En esa línea, diversas expresiones artísticas terminaron gestionándose, explícita o implícitamente, como experiencias educativas: en primer lugar, la producción editorial a cargo de la Editora Nacional Quimantú (Kim: Saber; Antu: Sol), que se definió como una editorial “educativa” y masificó la lectura en los sectores populares con sus más de 11 millones de ejemplares publicados en sólo dos años y medio de funcionamiento⁵⁷; en segundo lugar, la labor pedagógica de la Nueva Canción Chilena, corriente que en conjunto con músicos doctos académicos, editó discos que buscaban facilitar el 'aprenderse' el Programa de la UP y la historia del movimiento obrero, o entender los problemas acuciantes del contexto⁵⁸; y en tercer lugar, el desarrollo de la denominada *pintura social*⁵⁹, donde, por un lado, las autodidactas brigadas muralistas pasaron de la pintura propagandística a una función educativa a través de los muros, repasando pasajes de la historia del movimiento obrero o clarificando puntos del Programa de gobierno; y, por otro lado, los artistas profesionales, convocados en el Comité de Artistas y escritores por la Unidad Popular desarrollaron la exitosa campaña “El Pueblo tiene Arte con Allende”, en la que abrieron talleres en cien ciudades del país⁶⁰. Dos líneas de esta *pintura social* que confluían en varias ocasiones en el Museo de Arte Contemporáneo, generando, al menos, tres exposiciones en 1971⁶¹, donde la clave de la propuesta artística que presentaron fue la construcción social de la pintura, entendida como un insumo para la lucha política contingente. Con ello, el artista desaparecía en su rol de especialista, socializando la técnica y la intencionalidad política de su mensaje, ya que lo expresado en la tela era decidido en asamblea y

⁵⁷ Como se señalara en el primer ejemplar de los “Cuadernos de Educación Popular”: “(...) una de las tareas más urgentes del momento es que los trabajadores se eduquen, que eleven su nivel de conciencia, que se capaciten para responder a las nuevas responsabilidades que surgen del proceso revolucionario que vive nuestro país. Para colaborar en esta tarea, Quimantú ha decidido publicar una serie de Cuadernos de Educación, cuyo objetivo es justamente tratar de proporcionar en forma pedagógica, y al mismo tiempo rigurosa, los instrumentos teóricos más importantes para comprender este proceso y determinar cuáles deben ser las características de la nueva sociedad que queremos construir”. Marta Harnecker y Gabriela Uribe, *Explotados y explotadores* (Santiago: Quimantú, 1971), 5. En relación a su producción, como señala Sollène Bergot, Quimantú alcanzó a editar 277 títulos llegando a los 11.093.000 ejemplares (un promedio de 40.047 ejemplares por título). Ver: Sollène Bergot, “Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970-1973)”, en *Pensamiento Crítico* N°4, (Noviembre de 2004).

⁵⁸ Entre ellos destaca el Canto al Programa (Inti-Ilumani, Sergio Ortega y Luis Advis -1970, DICAP-), destinado a masificar los postulados del Programa de la Unidad Popular; la Cantata Santa María de Iquique (Quilapayún y Luis Advis, 1970) y La Fragua: canto para los Chilenos (Sergio Ortega y Quilapayún -1970, DICAP-) que se centraban en la historia del Movimiento Obrero; o los 'recitales-escuelas', como el efectuado el 20 y 21 de Noviembre de 1971 en el marco del 3° Festival de la nueva Canción Chilena, ahora auspiciado por el Departamento de Cultura de la Presidencia y enmarcado en las “Jornadas de la Nueva Moral del trabajo”, en el que “se generaron talleres de estudio y foros sobre temas como la participación popular en la producción, los medios de comunicación de masas o la educación, con el objetivo de recoger críticas ante las experiencias del gobierno y encaminarlas a la creación cultural”. César Alborno, “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente”, en *Cuando hicimos Historia. La experiencia de la Unidad Popular*, ed. Julio Pinto (Santiago: LOM, 2005), 158.

⁵⁹ Ernesto Saúl, *Pintura Social en Chile* (, Santiago: Editorial Quimantú, Colección Nosotros los chilenos N° 13 Marzo de 1972), 90-92.

⁶⁰ “La historia de un pueblo en los muros de Chile. Conversación con José Balmes”. Entrevista realizada por Catherine Humblot, Le Monde, Francia (13 de junio de 1974). Traducido del francés por Fernando Orellana. Disponible en: <http://lamuralla.cl/?a=727> (Consultado el 05 de septiembre de 2010).

⁶¹ “Arte Brigadista” (con trabajos de la Brigada Ramona Parra y la Brigada Inti Peredo); una exposición de las cuarenta medidas de la UP y otra titulada “Los enemigos del Pueblo”.



coloreado de forma colectiva. Es decir, se aprendía pintando a intervenir políticamente⁶².

Finalmente, en cuarto lugar, tenemos lo ocurrido en el cine. Y acá queremos detenernos para plantear dos preguntas: ¿Fue pensado el cine como una herramienta pedagógica? Y de así serlo, ¿de qué forma se concebía el sentido pedagógico de la obra de los cineastas?

En relación a esto, Raúl Ruiz hizo un primera entrada al problema definiendo las tres áreas en las cuales debía desarrollarse la labor del cineasta en el contexto revolucionario de la UP: una, de “activismo cinematográfico”, trabajando directamente con las organizaciones de masas; otra, de “cine oficial”, apoyando con su trabajo, las políticas del gobierno; y, por último, a partir de un “cine de expresión”, que denotara un estilo más personal⁶³. Tres áreas que pueden servirnos para clasificar y analizar la mayor parte de la producción audiovisual del Nuevo Cine Chileno desarrollado durante la UP. Así, en la categoría de “activismo cinematográfico” podemos incluir, por ejemplo, trabajos como *Unos pocos caracoles* (1973) de Luis Sanz, que registró el proceso de organización poblacional en la localidad de Caracoles, Ancud; *Mijita* (1971) de Sergio Castilla, que trabajó con mujeres pobladoras de Villa O'Higgins o *No nos trancarán el paso* (1971) de Guillermo Cahn y Héctor Ríos, que registró el proceso de organización obrera de la maderera BIMA. En “cine oficial” trabajos como *Compañero Presidente* (1971) de Miguel Littín, que recogió el diálogo entre Allende y el periodista e intelectual francés Régis Debray; *Amuhuelai-mi* (Ya no te irás) de María Luisa Mallet (1971) que se centró en los esfuerzos de la UP por integrar a las comunidades mapuche o *Pintando con el Pueblo* (1971) de Leonardo Céspedes, que filmó a destacados pintores vinculados a la UP realizando un mural al aire libre, en la entrada del Palacio de La Moneda, previo a un acto oficial. Finalmente, en la categoría de “cine de expresión” es el mismo Ruiz el que puede llenar de ejemplos esta lista, con trabajos como *Nadie dijo Nada* (1971), en la que un grupo de intelectuales bohemios recorren algunos bares de Santiago intentando armar proyectos que nunca se concretan, o la polémica cinta *El realismo socialista* (1973) la cual, concebida como una película-experimento, se centró en un militante de izquierda que comienza a tener actitudes burguesas, mientras que un hombre de derecha comienza a acercarse a un pensamiento de izquierda.

Sin embargo, aunque reconozcamos que en las dos primeras áreas que plantea Ruiz puede existir un sentido pedagógico de la obra, esto no queda totalmente definido en su discurso. Por ello, y avanzando en nuestra discusión, es bueno traer a colación a Miguel Littín quien, desde la posición de Director de Chile Films, explicitó, precisamente, este carácter pedagógico señalando: “¿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 vendrá el tiempo de convertirse en una industria”⁶⁴.

Así, Littín lograba unificar, al menos, las dos primeras áreas planteadas por Ruiz detrás de esta nueva función de transformarse en los gestores de una herramienta de esclarecimiento

⁶² Esta exposición, que buscaba socializar el Programa de la Unidad Popular, fue realizada: “en su parte más consistente, por estudiantes de la Escuela Experimental de Educación Artística del Ministerio de Educación y pobladores de distintos sectores de Santiago, siempre con el apoyo y orientación de artistas de trayectoria. Se trabajó en pintura, escultura, materiales mixtos y otros formatos, y participaron más de cien artistas divididos en 16 grupos, los que refundían varias medidas afines, las analizaban, las discutían en términos políticos y luego las plasmaban en su obra. Se desarrolló así una dinámica de trabajo colectivo pocas veces aplicada a la creación artística, absolutamente coherente con el principio del abandono del artista como ser individual, para constituirse en un ser social integrado dentro de un proceso de cambios”. Albornoz, *La cultura en la Unidad Popular*, 169.

⁶³ Francesco Bolzoni, *El Cine de Allende* (Valencia, Fernando Torres, 1974), 123-124. Citado en King, *El carrete mágico*, 250.

⁶⁴ Francesco Bolzoni, “Antes está el pueblo”, conversación con Miguel Littín, en *El Cine de Allende*, 97-113. Citado en Jaqueline Mouesca, *Secuencia*, 56.



ideológico, en la cual la utilidad o inutilidad de su trabajo está mediado por la efectividad de su sentido pedagógico:

Para nosotros hoy el cine sólo es útil o sencillamente inútil: para nosotros hoy es tan importante el pequeño filme que aclare al pueblo la importancia del medio litro de leche para cada niño chileno y cómo ese medio litro incide en el problema de la desnutrición infantil, como aquél que plantea de una manera global el fenómeno de la revolución. Ambos nos son necesarios, a ambos se les exige que sean claros y efectivos⁶⁵.

Lo interesante es que con ello Littín no sólo clarificó los objetivos político-pedagógicos de este 'cine revolucionario', explicitando que su concepción de lo educativo giraba más cerca del polo de vehículo de transmisión ideológica, sino que además perfiló el rol y la posición que debían asumir los cineastas en relación a las transformaciones que ocurrían en concordancia con dicha concepción educativa. El desafío del cine se ampliaba y con ello asumía además su carácter vanguardista. Así, tras recibir el golpe de realidad dado por la lucha emancipadora popular, los cineastas invertían la ecuación siendo ellos los llamados a ayudar aclarando al pueblo en su tránsito desde el instinto de clase en que se hallaban a la conciencia⁶⁶.

¿Contradicción? No necesariamente. A fin de cuentas, con ello la intelectualidad de clase media (re)asumía su rol asignado 'históricamente' de constituirse en vanguardia o intermediarios políticos de los sectores populares, aunque sea en forma temporal. Como dijera el mismo Littín: "el pueblo no necesita de intermediarios ni de una clase especial, que lo interprete, si bien esta responsabilidad deben tomarla en un primer momento los cineastas, los artistas"⁶⁷.

A partir de estas declaraciones se puede deducir que un segmento de los cineastas, en tanto intelectuales, se definieron políticamente trazando un camino inverso al que habían tomado hasta ese momento, pasando desde su ubicación tras bambalinas a la dirección de la obra, abandonando ese camino en el que habían (re)descubierto la realidad, la política y el sentido del cine a partir de abrirle la pantalla a los marginales, los que anunciaban una nueva realidad y una nueva cultura (desalienada) que crecía en medio de las contradicciones de construir un mundo nuevo a partir del hambre, de la explotación y la opresión.

Dicho de otro modo, la función develadora de los cineastas podría haberse limitado a mostrar 'tal cuál era' dicha realidad de *denuncia y anuncio*⁶⁸, lo que en sí ya constituiría una subversión en tanto mostraba dicho nacimiento y socializaba 'su-versión', la del mundo popular, superando además el vicio de mostrar solo el deber ser revolucionario y destacando la contradicción, el conflicto, la complejidad de ese mundo nuevo que estaría naciendo en su riqueza dialéctica. Sin embargo, el aceleramiento del tiempo histórico de la UP los hizo, a su vez,

⁶⁵ Miguel Littín, "El Cine: Herramienta", 319.

⁶⁶ En este sentido, la producción documental durante la Unidad Popular puede ser una muestra clara de este objetivo. Desde *Entre ponerle y no ponerle* (1972) de Héctor Ríos, que enseña a las familias populares los problemas que acarrea el alcoholismo hasta *Unos pocos Caracoles* (1973) de Luis Sanz, que muestra los avances que consigue una población de Ancud después de su proceso de organización, ambas se inscriben en este proceso de "aclararle al pueblo".

⁶⁷ Miguel Littín, "El Cine: Herramienta", 322.

⁶⁸ "La denuncia y el anuncio, que se realizan críticamente en el proceso de lectura de mundo, dan origen al sueño por el que luchamos. este sueño proyecto, que se va perfilando en el proceso de análisis crítico de la realidad que denunciamos, es, para la práctica transformadora de la sociedad, lo que el diseño de la pieza que va a producir el operario, que tiene en su cabeza antes de hacerla, para poder realizarla". En: Paulo Freire, *Pedagogía de la Indignación* (Morata: Madrid, 2001), 53.



acelerar el tranco de sus propios objetivos políticos, superando -teóricamente, claro está- a los marginales que se habían tomado sus trabajos y a los sectores obreros, quedando ellos a la vanguardia “desbrozando el camino”⁶⁹.

Si bien la postura de Littín, por el cargo que ocupaba, parece adquirir carácter oficial para el período, hay interesantes líneas de fuga desde las cuales se pueden abrir nuevos frentes de análisis. Una de esas es la propuesta de Patricio Guzmán, el que se ha transformado en el documentalista por antonomasia de la UP. Tanto por su carácter de documentalista como por su posición política, la propuesta de Littín parecía serle restrictiva a Guzmán. Por ello, su trabajo exploró senderos que lo llevaron no sólo a proponer una nueva forma de entender la labor pedagógica del cine, en un contexto de cambios históricos acelerados, sino que, además, dejó como legado el retrato más fiel de los sujetos históricos del período, un registro 'desde abajo y desde dentro' de la lucha de clases en Chile.

El diagnóstico de Guzmán partía de un piso más arriba de lo que planteaba Littín. Para el documentalista, las experiencias pedagógicas, en el cine y más allá, existían, pero pecaban de caer en el “consignismo”:

Al mismo tiempo, con más o menos suerte, muchos informadores tratan de crear medios de educación política y de análisis, con el propósito de elevar sistemáticamente el nivel ideológico de los trabajadores y, asimismo poder explicarle a la masa qué es lo que realmente está ocurriendo y suministrarle elementos indispensables para el análisis (...) el consignismo se apodera de una parte de los medios de comunicación de la Unidad Popular, incluido el cine, al no poder dar respuestas concretas a las masas, porque el problema esencial no es formal, sino fundamentalmente político. No se trata de crear un lenguaje imaginativo para superar la situación, sino de ponerse al servicio de una línea política única del proceso revolucionario⁷⁰.

¿Qué significa, en el análisis de Guzmán, el “problema político”? Los conflictos al interior de la UP que no sólo impedían una respuesta unificada del conglomerado que, a su vez, ofreciera a sus partidarios una línea política clara sino además la imposibilidad de darle espacio, en ese escenario de división interna, a la experiencia concreta de diversos sectores populares que resolvían las contradicciones políticas cotidianas, muchas veces, por fuera de los dictámenes partidarios y los resúmenes de teoría de Marta Harnecker.

En ese sentido, Guzmán, con su cara enfocando fundamentalmente el accionar de los sectores populares, percibía con mayor claridad un fenómeno que Littín, con su cámara enfocada en Allende, no podía ver. No grupos de marginales a integrar, ni pueblo que conducir, sino a los sectores populares auto-educándose aceleradamente. A veces sin Estado, otras, sin partidos: “Por su parte, el pueblo, los trabajadores del campo y la ciudad, educados al calor de los hechos concretos, elevan su conciencia de clase con celeridad y comprenden, en pocos meses o semanas, lo que antes tardaban incluso años o décadas, amenazando con sobrepasar a las propias organizaciones partidarias y el gobierno en su conjunto”⁷¹.

⁶⁹ “(...) el proceso revolucionario chileno se desencadena día a día y el cine crece conjuntamente con él, pero esto no significa en modo alguno que la expresión deba limitarse a ir detrás de los acontecimientos, sino que, muy por el contrario, debe ir a la vanguardia desbrozando el camino, creando conciencia, clarificando día a día, señalándole al pueblo las grandes problemáticas y dándole así los elementos de información que le sean útiles para enfrentar el presente y proyectar el futuro”. Miguel Littín, “El Cine: Herramienta”, 320.

⁷⁰ Patricio Guzmán, “Breve análisis: el cine chileno”, 325.

⁷¹ Patricio Guzmán, “Breve análisis: el cine chileno”, 329.



¿Qué sentido podía tener el trabajo del cineasta en ese escenario? Definitivamente, en un contexto en que cualquier escena cotidiana superaba a la imaginación de los guiones, el cine ficción se mostró obsoleta. Y si algo pareció ser necesario de registrar, fue precisamente el proceso cotidiano en toda su amplitud y complejidad:

Trato de hacer varios guiones de ficción que traía preconcebidos desde España [señala Guzmán]. También trato de escribir otros, pero me doy cuenta de que están completamente desbordados por lo que ocurre. Llego a mi casa -yo vivía en una calle muy céntrica de Santiago, a siete cuadras de La Moneda- y allí, cuando tu ves pasar una marcha de trabajadores de izquierda por la calle y tú estás escribiendo un guión, tú sales afuera a mirar... Eso me ocurría constantemente. Tú estabas en un café en el centro y de repente pasaba un piquete de trabajadores con banderas rojas... ¿Cómo entonces no ponerse a filmar todo aquello? ¿Por qué ausentarse de esa realidad?⁷².

Así, la reflexión de Guzmán adquiría sentido en un contexto particular donde la realidad se hacía compleja y los sectores populares conquistaban tal protagonismo que el rol de un cineasta parecía rotundamente secundario. Sin embargo, ello no implicaba inmovilidad, sino precisamente construir un nuevo rol que, al contrario de lo planteado por Littín, debía buscar la forma de ayudar a la “toma del poder” pero asumiendo a la vez su posición secundaria⁷³. ¿Cómo hacer ese cine en un contexto de auto-educación popular acelerada? ¿Podía ser el documental un instrumento que facilitara dicha educación? ¿Hacia dónde dirigir el lente? Es frente a estas preguntas que la propuesta freiriana se toma la perspectiva de Guzmán. Pero no de manera explícita, sino en un verdadero camino de acercamiento práctico que se da en el momento en que el documentalista decidió no solo avanzar registrando a ras de suelo -y no desde las alturas del palacio de Gobierno o de los partidos políticos- sino, además, sin tener un guion -implícito o explícito- previo al encuentro con la realidad. Guzmán y su equipo aprendieron caminando⁷⁴.

Es así como se gesta el documental *El Primer Año* (1972) el cual, como su título lo indica, intentó resumir los acontecimientos más importantes del primer año de la UP. Y aunque el trabajo podría haberse centrado en los procesos propios de la esfera estatal, la perspectiva de Guzmán permite que entren a escena las bases, generando un efecto similar a las diapositivas e imágenes ocupadas en la alfabetización freiriana: la cotidianeidad de la política construida por dichas bases comienza a visualizarse en la pantalla, y los espectadores, reflejándose, se (re)conocen en ella. Esto permitió que la cinta “(...) tenga una buena acogida en el público, particularmente en provincias, 'donde la gente se ve a sí misma’”⁷⁵.

En función de dicho éxito es que Guzmán decide continuar en esa senda y, a pesar de estar

⁷² Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile: El Cine contra el fascismo* (Fernando Torres Editor, Valencia, 1977). Citado en: Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 74.

⁷³ “El desencadenamiento de las opciones creativas es muy bello, pero primero tienes que ver quien tienen el poder. Eso lo clarifica todo (...) No es importante hacer mil películas de mil temas. Hagamos sólo las que ayudan a la toma del poder. Y después de que la toma del poder se realice, entonces sí, programemos películas históricas, pedagógicas, de análisis, etc. Ahí es cuando tú te das cuenta de que el cineasta, en un período de lucha de clases intensa, es completamente secundario”. Palabras de Guzmán. Citado en: Mouesca, *Plano Secuencia*, 78.

⁷⁴ Como plantea Mouesca, la característica fundamental de la obra documental de Guzmán está en su posición: “la de un cineasta que registra ciertos hechos, viviéndolos desde su interior como sujeto activo, participando, aunque de un modo diferente a como se da en el documental-panfleto clásico, porque aquí se trata de mirar (o mostrar) viviendo paralelamente la reflexión sobre lo que se ve”. Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 73.

⁷⁵ Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 76.



ya en la primera etapa del rodaje del film que relataría la vida de Manuel Rodríguez -una de las dos cintas emblemáticas de Chile Films-, la realidad vuelve a imponer sus temas, esta vez a partir del amplio proceso de movilización social que se gestó a partir del paro de octubre de 1972 en el cual la derecha y la CIA financiaron a amplios sectores de transportistas privados para detener la distribución de alimentos e insumos a nivel nacional. Como sabemos, esta paralización dio inicio a un amplio proceso de respuesta popular que, aunque se levantó como un apoyo al gobierno, terminó muchas veces superándolo, sobre todo a partir de expresiones organizativas como los Almacenes del Pueblo, los Cordones Industriales y los Comandos Comunales. Frente a ese escenario de ebullición organizativa, Guzmán pidió autorización a Chile Films y se dirigió, junto al camarógrafo Jorge Muller y el jefe de producción Federico Elton, a registrar esta inédita respuesta de las bases que hacía visible el *Poder Popular*, lo que dio origen a su documental *La Respuesta de Octubre* (1972).

Si de manera implícita en el documental *El Primer Año* Guzmán descubrió una propuesta político-pedagógica (“que la gente se vea a sí misma”, como planteaba el documentalista), esto fue profundizado en esta segunda obra. Su lectura era clara: los Cordones Industriales parecían ser la respuesta más radical que se había dado al problema del poder en Chile y éstos, nacidos desde las bases de los trabajadores y escasamente alentados por los partidos, de no ser por las bases del PS y del extraparlamentario MIR, podían ser -para Guzmán- un ejemplo a replicar y una experiencia a profundizar. Pero para ello, había que prepararles un insumo que permitiera a los mismos trabajadores *ad-mirar* su realidad, para cosificarla y analizarla, como en la alfabetización freiriana. Y eso implicaba no contar con guiones, ni pautas establecidas. Y menos aún sentirse vanguardia. Como relatará su asistente de grabación Guillermo Kahn: “Nosotros estábamos metidos en un film histórico sobre Manuel Rodríguez cuando vino el paro de octubre y nos largamos a la calle sin guion, sin nada, a ver lo que pasaba en el proletariado... Necesitábamos vincularnos con la masa y ser así un instrumento de los pobladores, de los obreros, de todos los trabajadores”⁷⁶.

El desafío autoimpuesto por el equipo de Guzmán fue captar el proceso tal cual se estaba viviendo para transformarse en un espejo en el cual reflejarse. Para ello, el equipo ingresó al Cordón Cerrillos, y una vez dentro de cada una de sus fábricas “(...) entrábamos a los distintos talleres de trabajo sin previo aviso, en un intento de captar sin ninguna manipulación la respuesta de un sector de obreros frente a la huelga patronal. Es una película con muchas imperfecciones técnicas, pero creo que puede ser útil para promover la discusión de los comandos comunales en los cordones industriales”⁷⁷.

Con esto Guzmán encontró una forma concreta de colocar al cine al servicio de la toma del poder. En forma específica, logró visualizar un sujeto en particular sobre el cual se realizaba esta investigación fílmica que permitía generar un encuadre en el que no sólo este sujeto posteriormente se vería reflejado, ad-mirando su realidad, sino, además, sería el punto de partida para la discusión de dicha realidad reflejada, en perspectiva de cambio. Es esto lo que lo convierte, precisamente, en un film “completamente especializado”, enfocado exclusivamente en:

(...) los propios trabajadores industriales, convirtiéndose las proyecciones que para éstos se efectuaban en un motivo de reflexión y de discusión sobre el tema del film (...) Apenas se intentó mostrar a otros sectores, y en las pocas ocasiones que se hizo, el resultado fue poco estimulante, ya que, al versar sobre una temática específicamente obrera y tratarse de un

⁷⁶ Revista *Chile Hoy* No. 39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.

⁷⁷ Revista *Chile Hoy* No. 39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.



film bastante árido para todos aquellos que no estuvieran directamente implicados o muy interesados por ella, el público se aburría y no llegaba a entender bien la compleja problemática del mismo⁷⁸.

Es por ello que la propuesta de Guzmán, aunque pueda resentirse a partir de una cierta monotonía del film⁷⁹, se perfiló como un insumo educativo que transformaba el momento de la exhibición del mismo en una 'provocación' frente a la cual debía desarrollarse, quizás, la parte más importante del proceso: la discusión colectiva de esa realidad ahora objetivada. Lamentablemente, no contamos con fuentes escritas que nos permitan conocer la dimensión y la profundidad de estas discusiones dadas en esta propuesta de cine-pedagógico, a excepción de una: la Revista Chile Hoy, publicación que decidió, en marzo de 1973, replicar uno de estos espacios invitando a algunos dirigentes de dichos Cordones y a los realizadores del film. Una parte del diálogo quedó registrado en sus páginas donde Juan Olivares, Presidente del Comando Comunal de Estación Central, parece confirmar el diagnóstico de Guzmán no sólo sobre la utilidad de su trabajo, sino además, de la ausencia de registros donde los sujetos de base fuesen protagonistas y pudiesen verse a sí mismos reflejados. Señaló Olivares: "Los cineastas, o como se llamen, deben volcarse a los cordones, a los comandos, deben tener un real contacto con la masa. Dice el compañero que estaban filmando Manuel Rodríguez, y yo pienso que mientras tanto, en las calles, en las poblaciones, en las industrias, están pasando cosas tan importantes, que reflejarlo en una película es mucho mejor para el proceso. Y no se han hecho películas para nosotros"⁸⁰.

En la misma línea, Hernán Ortega, del Cordón Cerrillos, sería aún más radical:

La película es importante para los trabajadores, para que ellos vean cuánto les falta de información y cuánto de conciencia (...) Yo creo que va a tener buena acogida entre los obreros porque se van a ver ellos como protagonistas. Y con respecto a esto, los obreros están cansados de oír siempre a los políticos, de oír siempre al compañero Allende; y las concentraciones de la UP son verdaderas procesiones. En esta película el obrero se verá solo, y eso es importante⁸¹.

Sin embargo, no por ello el film estuvo exento de críticas las que apuntaron a la profundidad del mismo. Así, el Presidente del Comando Comunal de Conchalí les remarcó, a Guzmán y su equipo, que todas las respuestas de los trabajadores estaban "calcadas", "pero resulta que paralelamente a eso había algo más"⁸². En la misma línea, Juan Olivares señaló: "Ustedes deberían haber filmado asambleas que se realizaron durante el paro, tomando así las distintas posiciones para hacer discusiones y aclarar más. A nosotros nos interesa que los trabajadores estén machacando en el mismo clavo. Pero para captar todo esto, para hacer un cine verdaderamente revolucionario, hay que tener más contacto"⁸³.

⁷⁸ Andrés Linares, *El Cine Militante* (Madrid: Miguel Castellote Editor, 1976), 164. Citado en Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 78.

⁷⁹ "La película", declara su propio autor, se resiente de una cierta monotonía, "porque no hubo tiempo de elaborar una estructura". Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 78.

⁸⁰ Revista *Chile Hoy* No. 39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.

⁸¹ Revista *Chile Hoy* No. 39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.

⁸² Revista *Chile Hoy* No. 39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.

⁸³ Revista *Chile Hoy* No. 39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.



Críticas que, sin embargo, no le restan al film su sentido pedagógico. Continuaba Olivares: “Estas críticas a la película son con buena intención. La iniciativa de los compañeros cineastas es buena, y creo que es positivo que esta película se de en los sindicatos, en las poblaciones, y a partir de ella promover discusiones. La película nos muestra el surgimiento de los comandos comunales; bueno, a partir de allí señalar más cosas acerca de los comandos comunales, acerca del poder popular”⁸⁴.

Por último, Guzmán reconocería estos problemas y, junto con la crítica a sus pares, destacaría su propio aprendizaje: “No se han hecho películas sobre y para la clase obrera porque los cineastas no tienen una educación política adecuada y siempre han tenido preocupaciones distintas, individuales. Para nosotros, *La Respuesta de Octubre* fue una experiencia política”⁸⁵.

Es en base al aprendizaje que dejó en Guzmán y su equipo este film, que el documentalista planificó su siguiente paso. Así, si *La Respuesta de Octubre* se había transformado en un film especializado, centrado en una parte del mundo popular, ¿porqué no pensar en un film que pudiera tener el mismo efecto político-pedagógico, donde los sujetos populares en su conjunto se vieran reflejados, para analizar su propia experiencia, pero ahora abarcándolo en todas sus dimensiones y expresiones?

La propuesta era potente pero el contexto altamente restrictivo tanto por la escasez de insumos como por la negativa de Chile Films a prestar los apoyos necesarios. Sin embargo, ello no frenó a Guzmán quien buscó dichos apoyos fuera del país. En una carta a su amigo y colega Chris Marker, fechada en noviembre de 1972, le comentó:

Tenemos otros guiones. Sin embargo, cualquier guion, cualquier idea, cualquier tema, por actual que parezca, está completamente sobrepasado por la realidad (...) Lo que habría que hacer es un film de largometraje en el campo, en las ciudades, las minas, las fábricas, los hogares, los puertos (...) una especie de mural, de totalidad, de gran fresco dinámico (...) en que aparezca en su globalidad la situación chilena⁸⁶.

Guzmán se lanzó así, en 1973, a la construcción de ese “gran cuadro esquema que sea la síntesis de la lucha de clases en Chile”⁸⁷. Sin embargo, ese macro-espejo que hubiese permitido al mundo popular reflejarse y analizar críticamente su presente, no alcanzó a completarse a tiempo. Los acontecimientos se precipitaron y el golpe de Estado lo sorprendió en pleno trabajo. Así, esta mega obra sólo vio la luz años después, en Cuba, y se transformó en un valioso insumo pero no para fortalecer los procesos de construcción del *Poder Popular* sino para denunciar a la Dictadura y mostrar la situación de Chile fuera de nuestras fronteras. Paradójicamente *La Batalla de Chile* (1975) se transformó en un ejercicio pedagógico *post factum*, imposible de ver y analizar por la mayoría de sus anónimos protagonistas.

REFLEXIONES FINALES

El período que media entre finales de la década de los '50 hasta el Golpe Militar de 1973, escenario en que surge el Nuevo Cine Chileno, fue, para nuestro país y para el continente en su

⁸⁴ Revista *Chile Hoy* No. 39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.

⁸⁵ Revista *Chile Hoy* N°39 (Santiago: Marzo de 1973), 10.

⁸⁶ Carta a Chris Marker, Noviembre de 1972. Citado en: Jaqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 79.

⁸⁷ Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas* (Madrid: Editorial Ayuso-Libros Hiperión, 1977).



conjunto, un proceso no sólo de profundas transformaciones estructurales sino también de alto y extendido protagonismo popular. Enlazados unos con otros, diversos sujetos antes relegados a la categoría de espectadores de la escena política, tuvieron que aprender no sólo a leer su realidad sino, además, a reinventar los repertorios de acción que los definían para estar a la altura del desafío colectivo de la transformación radical de la sociedad. Y el cine no fue la excepción.

Como vimos, esto implicó para los cineastas repensar el sentido último de su trabajo y, con ello, redefinir su rol social y político. La clave para ello, sobre todo en la etapa 1957-1970 fue precisamente el redescubrimiento de *lo popular*, en sintonía con lo que ocurría en otros lugares del continente post Revolución Cubana que, en específico, implicó un acercamiento de los cineastas a los marginales del campo y de la ciudad. Proceso que permitió al naciente Nuevo Cine Chileno no sólo hallar una forma de (re)descubrir al pueblo, sino de perfilar un sentido político de su obra en estos sujetos que podrían contener, en su acción colectiva, el germen de lo que podría considerarse una cultura nacional desalienada, que sirviera de base para su propio trabajo y para la construcción de un proyecto político-cultural de carácter antiimperialista.

Sin embargo, mientras el cine de ficción chileno se llenaba de marginales sin discurso político aparente, y el cine documental salía a la búsqueda de la “poética campesina” y de la solidaridad de los pobladores, la posibilidad cierta de que la UP llegase al Gobierno aceleró las discusiones, los compromisos y los trabajos. Con todo, desde fines de 1970 en adelante, el discurso político de los cineastas tendió a centrarse en la posibilidad de constituir el trabajo audiovisual como una herramienta pedagógica de y para el mundo popular. Sin embargo, esta opción, que incluso puede ser extrapolada a otras disciplinas artísticas durante el período, se mantuvo en tensión entre dos formas de concebir lo educativo: por un lado, donde esto se entendía como la posibilidad de esclarecer ideológicamente al pueblo, en una rápida recuperación de los roles de vanguardia política que tradicionalmente se le han atribuido a los sectores intelectuales de clase media -donde se incluyen los mismos cineastas-; y, por otro lado, una opción en camino de configuración a partir del trabajo documental y, en particular, en la propuesta de Patricio Guzmán donde, a partir de su trabajo, podemos percibir una propuesta en la que lo educativo adquiere tintes freirianos: es decir, donde lo central es la concepción del film como un insumo pedagógico el cual permite captar la realidad 'sin objetivar' de los sujetos populares facilitando que los espectadores se (re)conozcan en el film y generen un proceso de discusión de su realidad ya cosificada, sin imponer, de antemano, lecturas correctas o apropiadas para determinado contexto, y asumiendo, por lo mismo, una posición más bien de retaguardia política de estos sujetos populares.

Sin embargo, a pesar de conformarse más o menos con nitidez estas dos propuestas, en ambas la marginalidad comienza a quedar relegada a un segundo plano en tanto la potencia del discurso marxista clásico -al cual, de una u otra forma, los cineastas del Nuevo Cine Chileno adscribían- terminó por imponer un diagnóstico en el cual la centralidad de los procesos de cambio social radican precisamente en un sólo segmento de dicho mundo popular: la clase obrera, en estrecho vínculo con sus partidos de clase, relegando a los sujetos que habían 'roto el cerco' y 'tomado' las pantallas a un segundo plano (el movimiento de pobladores y el movimiento campesino, en específico).

Con todo, es importante destacar que estas lógicas interpretativas que se anunciaron en el período, a pesar de su potencia y del aceleramiento del tiempo histórico vivido desde fines de los '70 hasta 1973 -o precisamente por esas dos razones- no quedaron más que en eso: en anuncios, en proyectos. En ese sentido, nada nos impide pensar -llevándolo al plano de la historia ficción- que la propuesta misma de Guzmán, más cercana al tranco firme de las bases en su proceso de



construcción de *Poder Popular*, no haya confluído en algún momento determinado con lo planteado por Littín. A fin de cuentas, aunque a primera vista se distinga una distancia en las posiciones que identificamos en este ensayo -el debate entre vanguardia y retaguardia del movimiento popular, representadas acá por lo planteado por Littín y Guzmán respectivamente- estas tendían, en un mediano plazo, a un objetivo común: la desaparición del cineasta como sujeto “especialista y especializado” en la producción de cultura desde la herramienta audiovisual.

Como señaló el mismo Littín, en 1971:

El cine no debe ser manejado por cineastas sino simplemente por hombres. En nuestra Latinoamérica de hoy no se pueden distraer las fuerzas ni el poder creador del hombre; este poder no se manifiesta solamente a través del arte: la mayor creación de hoy en Latinoamérica es crear la revolución (...) Es necesario que los cineastas desaparezcan; la auténtica cultura nacional la crearán solamente el pueblo. Llegará un momento en que nosotros artistas habremos desaparecido, llegará un momento en que nosotros cineastas ocupemos el único rango que nos corresponde, el de trabajador, constructor de la patria nueva y revolucionaria⁸⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Registros audiovisuales

- CARVAJAL, Samuel; FLORES, Carlos y CAHN, Guillermo. 1970. *Casa o mierda*. Santiago: Tercer Mundo.
- CHASKEL, Pedro. 1969. *Testimonio*. Santiago: Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.
- CHASKEL, Pedro. 1970. *Venceremos*. Santiago: Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.
- SANCHÉZ, Rafael SJ. *Las Callampas*. Santiago: Instituto Fílmico Universidad Católica – Hogar de Cristo – Caritas Chile, 1958.

Periódicos y recursos Web

- “La historia de un pueblo en los muros de Chile. Conversación con José Balmes”. Entrevista realizada por Catherine Humblot, *Le Monde*, Francia (13 de junio de 1974). Traducido del francés por Fernando Orellana. En: <http://lamuralla.cl/?a=727> (Consultado el 05 de septiembre de 2010).
- “Primer sobrevuelo: 1957-1973”. Disponible en: <http://barconegroalsol.blogspot.com> (Consultado el 10 de Julio de 2011).
- Revista *Chile Hoy* N°39, Santiago: Marzo de 1973.

Bibliografía

- AFFONSO, Almino. 1970. *Movimiento Campesino Chileno*. Santiago: ICIRA.
- ALBORNOZ, César. 2005. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente”, en *Cuando hicimos Historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Ed. Julio PINTO.

⁸⁸ Littín, Miguel, “El Cine: Herramienta”, 322.



- Santiago: LOM.
- BERGOT, Sollène. “Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970-1973)”, en *Pensamiento Crítico* N°4 (2004).
- COFRÉ, Boris. 2011. *El Movimiento de Pobladores del Gran Santiago. 1970-1973*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia de Chile. Santiago: USACH.
- FAURÉ, Daniel. 2011. *Auge y caída de la educación popular en Chile (Santiago, 1964-1994)*. Tesis para optar al Grado de Magíster en Historia de Chile, 2011. Santiago: USACH.
- FREIRE, Paulo. 1969. *La educación como práctica de la libertad*. Montevideo: Tierra Nueva.
- FREIRE, Paulo. 1970. *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo: Siglo XXI.
- FREIRE, Paulo. 2001. *Pedagogía de la Indignación*. Madrid: Morata.
- GARCÉS, Mario. 2003. “La revolución de los pobladores: 30 años después”. En http://www.ongeco.cl/wp-content/uploads/2015/04/La_revolucion_de_los_pobladores.pdf (Consultado el 28 de marzo de 2014).
- GARCÉS, Mario. 2004. “Las Tomas en la formación de Santiago”, en *El Mundo de las poblaciones*. Ed. Mario Garcés. Santiago: LOM.
- GARCÉS, Mario. 2002. *Tomando su sitio. El Movimiento de Pobladores de Santiago, 1957-1970*. Santiago: LOM.
- HARNECKER, Marta y URIBE, Gabriela. 1971. *Explotados y explotadores*. Santiago: Quimantú.
- KING, John. 1994. *El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- GUZMÁN, Patricio. 1977. *La Batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. Editorial Ayuso-Libros Hiperión, Madrid.
- MARÍN, Pablo. 2007. *Texto y contexto: el manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia. Santiago: U. de Chile.
- MOUESCA, Jacqueline y Carlos ORELLANA. 2010. *Breve historia del cine chileno*. Santiago: LOM.
- MOUESCA, Jacqueline. 2005. *El Documental Chileno*. Santiago: LOM.
- MOUESCA, Jacqueline. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- OSSA, Carlos. 1971. *Historia del Cine Chileno*. Santiago: Quimantú.
- PASTRANA, Ernesto y THRELFALL, Mónica. 1974. *Pan, techo y poder. El Movimiento de Pobladores en Chile (1970-1973)*. Buenos Aires: Ediciones Siap-Planteos.
- Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Imprenta Horizonte, (s/f).
- RODRÍGUEZ, Alfredo. 1988. “Promoción Popular y la educación para la participación (1964-1969)”, en *Proposiciones* N°15 (1988).
- TARROW, Sidney. 1997. *El Poder en Movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.
- VEKEMANS, Roger. 1970. *La marginalidad en América Latina. Un ensayo de conceptualización*. Buenos Aires: DESAL-Troquel.
- VELLEGIA, Susana. 2009. *La Máquina de la Mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.
- VV.AA. 1971. *Perspectivas de estructura y funcionamiento de la educación chilena durante el Gobierno de la Unidad Popular. Seminario realizado en la Cuarta Escuela de Verano (Enero 1971)*. Santiago: Prensa Latinoamericana.
- ZIBECCHI, Raúl. 2009. “Las periferias urbanas, ¿contrapoderes de abajo?”, en *Territorios en Resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas*. La Paz: Textos Rebeldes.

