



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
CARRERA DE CINE

Política y Cine: El Cine Militante de Helvio Soto

Tesis de grado para optar al título de Cineasta con mención en Guión y Dirección

Tesista

Germán Natanael
Marchant Aravena

Profesor Guía

Sergio Navarro
Edgar Doll Castillo

03 de Septiembre de 2010
Valparaíso, Chile.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no hubiese sido posible sin la ayuda primeramente de Dios, mis Padres y Familia quienes confiaron siempre en mí. German, Albina, Natalia y Loammi.

Agradecer a mi pareja Carla por apoyarme en este importante desafío.

También agradecer a Patricia Guzmán por entregarme información, opinión y consejos para abordar esta investigación.

Y por último agradecer al Profesor Edgar Doll quien siempre me dio una oportunidad, me aconsejó y ayudó en este trabajo.

Y finalmente

A todos los estudiantes de Cine que se arriesgan por una propuesta diferente

En este medio Chileno Audiovisual.

EJE DE LA INVESTIGACIÓN

El compromiso del artista.

Extracto de la entrevista de revista Primer plano (1972) a Helvio Soto:

“Ya no es suficiente el carnet de militancia. Se requiere una disposición absolutamente libre que implica arriesgar tu propia vida. Estas condiciones, ¿soy yo capaz de ser revolucionario?,

El rol del intelectual es tener una visión crítica de la realidad a la cual pertenece.”

Índice:	Páginas
Capitulo 1: Bases del Cine Militante: <u>Marco Teórico</u>	09
Relación entre la ciencia política y cine	10
Cine como arma política	14
Cine militante	19
Capitulo 2: Helvio Soto y el “supuesto”	
Nuevo Cine Latinoamericano: <u>Contexto Histórico</u>	24
Los años del cuestionamiento	25
Leyendo la historia	33
Capitulo 3: Voto más Fusil: <u>Análisis Fílmico</u>	38
Postura existencialista	39
El film como documento	46
El análisis del discurso a través de los diálogos	48
Segunda etapa: Borwedll y su análisis narratológico	55
Capitulo 4: El compromiso del artista: <u>Análisis del Autor</u>	64
La militancia artística	65
Visión del intelectual	68
Entrevista Patricia Guzmán	78
Conclusiones	81
Biografía	87
Bibliografías	90

Introducción

El cine es un tema que apasiona la vida de cualquier ser humano por su vertiginosidad y variedad de tópicos, sin embargo, cuando la persona trabaja en esta área o la ha seleccionado como parte de su profesión, se torna en algo trascendente y de vital importancia.

Es así como la presente investigación se gesta en un profundo interés personal en la filmografía de Helvio Soto, inquietud que fue surgiendo paulatinamente gracias al conocimiento y estudio concienzudo de su obra. Este gran desafío, si bien plantea un tema difícil, no contemporáneo y colmado de matices; asimismo, permite desarrollar temas no tan recurrentes y por consiguiente, despierta inquietudes hacia otros campos. La temática abordada, presenta la realidad no actual de nuestros días, mostrando el crecimiento y desarrollo de la sociedad, como referente al tiempo en que nos ha correspondido vivir. De esta forma las películas que se trabajarán y analizarán contienen una reflexión en torno a ello, lo que no deja de ser un interesante aporte en el ámbito cultural.

Por otra parte, este trabajo pretende hacer frente a una problemática actual del cine nacional relacionada con el desconocimiento público de los autores y de las obras cinematográficas más relevantes del cine chileno. Específicamente sobre el realizador chileno Helvio Soto, ignorado por gran parte de sociedad chilena e incluso realizadores chilenos.

La investigación indaga en la época fundamental de Soto como realizador en Chile, se desarrolla entre los años 60 y 70, destacando elementos fundamentales que hacen de su cine algo distintivo frente al de sus colegas. Encontramos un cine más frontal y controversial, pues no busca un lenguaje cinematográfico ni va tras la estética, sino más bien lo utiliza como un arma de protesta. Situación que queda plasmada en tres de sus películas: *Voto más fusil*, *Metamorfosis de la policía política* y *Llueve sobre Santiago*. En todas ellas se trasluce fuertemente su tendencia política e ideológica.

Estas tres películas serán interesantes de analizar como testimonio socio-político, pues es factible afirmar que el cineasta en estudio es uno de los primeros en Chile en realizar películas ficción-documental en los años setentas. Asimismo se podría afirmar que fue uno de los pioneros en filmar una película política de ficción sobre el Golpe de Estado, ojo de ficción, debido a que en el ámbito documental, en aquellos años, hay realizadores que estaban registrando documentales, es el caso de Patricio Guzmán.

Si bien en el estudio se aludirá a estas tres películas, para el análisis más profundo y concienzudo se trabajará con *Voto más fusil*, Se considerara mayormente por sus particularidades, tanto en su estructura narrativa, como en su puesta en escena, asimismo en su discurso ideológico. Siendo igualmente trascendente las otras dos mencionadas gracias a la evolución cinematográfica que provocaron en Soto.

Es fundamental plantear lo difícil y complicado que resultó la investigación debido a la carencia de información sobre la autoría de Soto y su filmografía. Resultó de valiosa ayuda los trabajos de Jacqueline Mouesca, pues ella indaga en los hechos cinematográficos de la historia chilena y sus procesos. Su trabajo es muy profundo e interesante dado que hace un gran recorrido por el arte cinematográfico nacional; retratando la época sesenta y setenta; deteniéndose magistralmente en el cine de Unidad Popular; dando lugar al manifiesto de los cineastas del movimiento; acotando también sobre el Nuevo Cine Latinoamericano; finalmente, alude a otros realizadores importantes de la época como Ruiz, Littin y Francia.

No obstante, si bien estos datos son importantes para la contextualización de la investigación, es decir, como fuente referencial, no resultan significativos en la forma de producción, creación y discurso del objeto de estudio.

Otro libro que también habla de contexto histórico de los años sesenta y setenta es de Ascanio Cavallo, Carolina Díaz, *Explotados y Benditos, Mitos y desmitificación del cine chileno de los 60*, (2007) es muy interesante la manera de cómo Díaz abarca esta época, es un libro muy importante, ya que este libro abarca un gran puñado de las realizaciones del “supuesto” nuevo cine latinoamericano, es precisamente en este libro donde podemos encontrar los inicios de los cine chileno y latinoamericano en contra del imperialismo “Hollywoodense”, hay dos capítulos en lo general que sirven para contexto político, social y fílmico de los 60 donde aparece Soto, el capítulo *Un nuevo balance, Un Cine de Negociaciones y El debut de la lucha de clases*, donde encontramos un espacio dedicado a Helvio Soto y a su película *Caliche Sangriento*.

Pero se sigue con el mismo problema, no hay libros en Chile que hablen de los filmes de Soto o su mirada como Director, es por eso, que esta investigación es más bien de estructura exploratoria, busca recopilar datos que sean fundamentales para el caso de estudio, Las fuentes que sustentaran esta investigación cubrirán tres tipos de soporte, en la primera etapa, recopilación de películas de Soto entre los años 60 y 70 visionando y analizando los filmes, en la segunda etapa, recopilación y lectura de libros, revistas y ensayos de cine y política que hablen de la época en cuestión, y por último, en la tercera etapa, una transcripción de exposición oral de personas conocedoras del trabajo de Soto como Pedro Ayala, German Moreno, Adela Cofre, entre otros, como caso especial su ex - esposa la reconocida actriz Patricia Guzmán como informante fundamental para obtener datos más fidedignos del trabajo de Soto.

¿Helvio Soto era un cineasta político o tan solo hacía películas políticas?
¿Qué lograba él con sus obras, qué ambicionaba? ¿Qué lugar ocupa hoy la definición de cine “militante”?

En forma de conclusión se puede formular otra pregunta ¿Era el cine de Soto un cine popular, si el mismo se definía como un cineasta conservador y burgués?

El estudio se acota al periodo inicial del realizador y específicamente al periodo de su obra.

Es por eso que la función primordial de esta investigación es dar a conocer su obra, divulgar sus filmes y su trabajo.

No es objeto de este estudio dar respuestas a las razones de este desconocimiento, ni demostrarlo, ni tampoco analizar esta situación, sino generar un estudio, un documento que sirva como fuente de información para próximos estudios sobre Soto.

El porqué del nombre de la investigación “Política y Cine: El Cine Militante de Helvio Soto”, primeramente por su gran compromiso que tenía por política de estado, segundo por su ideología sobre el rol y compromiso que debe adoptar el cineasta como intelectual en la sociedad y tercero, al hablar de militancia nos referimos a una opción voluntaria que mueve un pensamiento a una acción, claramente Soto tenía claro su postura intelectual y política la cual la dejó plasmada en su filmografía.

Este texto tratará de exponer la importancia del cine de Helvio Soto para la sociedad chilena y especialmente para los nuevos realizadores,

Como se mencionó anteriormente el fin del estudio es dar a conocer la obra y trabajo de este cineasta.

Capítulo 1: Bases de un Cine Militante.

“Todas estas películas están en la etapa de testimonio. Personalmente creo que ahora debemos dejar esa etapa, creo que ahora debemos entrar en una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de la tragedia Latinoamericana”

Jorge Sanjinés, cineasta boliviano

Los géneros cinematográficos están constituidos por maneras concretas que se han utilizado a lo largo de la historia de la producción para expresar algún mensaje. En función de la finalidad de ese mensaje, se emplean unos recursos u otros.

Lo que identifica a gran escala la naturaleza cinematográfica es la ficción y la no-ficción, dentro de estas podemos encontrar subgéneros, en la ficción, como por ejemplo, encontramos el western, los dramas, las comedias, etc. y en la no-ficción, documentales de tipo antropológicos, sociológicos o históricos, o también mezclas de formatos, dando origen como por ejemplo al cinema verité en los 50 y 60 o dogma 95, luego según la concepción cinematográfica utilizada tenemos distintos estilos: el realismo, expresionismo, surrealismo, Naturalismo, etc.

El cine político sería un tipo de estilo muy poco recurrido, claramente no es un género como el western por ejemplo, sino mas bien el estilo político es utilizado más frecuentemente por documentalistas como herramienta ya sea criticando o entendiendo la sociedad que le ha tocado vivir.

Es por eso, que antes de partir con el estudio sobre la ideología, militancia y postura artística de Helvio Soto es necesario delimitar nuestro marco teórico conceptual, este nos permitirá establecernos en un contexto teórico cinematográfico general, con el fin de sostener una investigación académica formal sobre el Cine Político.

Los filmes políticos en si no tienen una línea teórica que los marque con tratamientos o formas de guión o producción, debido a esto, la idea investigativa de este capítulo no es plantear la definición exacta de este tipo de cine, sino será realizar un pequeño recorrido por algunos teóricos y a su vez revisar filmografías que puedan expresar el cómo y porque se utiliza este estilo de cine.

Se debe tener presente qué se define por cine político, qué se define por cine militante, cine autoral, o qué se define por películas políticas.

En este primer capítulo se trabajará con tres definiciones, La ciencia política y el cine, el cine como arma política y por último el cine militante.

Estas tres definiciones buscan aclarar cómo se gesta el cine político, a quienes abarca, su función, técnicas usadas en este tipo de cine y cuál es su fin.

A continuación la primera definición.

Relación entre la ciencia política y el cine:

Para esta primera parte se trabajará con el libro de Trenzado “*El cine desde la perspectiva de la ciencia política*”¹, debido a su forma de clasificar y desglosar el cine como herramienta política, publicitaria y comercial.

Cuando se habla sobre cine político se debe pensar en qué momento histórico la política decidió tomar el cine y usarlo como medio de expresión.

Después se tendrá que pensar qué función le da la política al cine, cuales son los formatos cinematográficos o comunicacionales que sirven al lenguaje político para su expresión y su fin.

Tres capítulos puntuales del libro de Trenzado definen conceptos importantes para esta investigación.

El Cap. 2 “*Corriente principales en el estudio de la relación entre cine y política*”, trata de definir de manera general al cine político o de información como herramientas de comunicación muy diversas, la constatación de el campo de la comunicación política es diverso, permeable y en contaste expansión es por este motivo que utilizaremos de modo meramente descriptivo, la amplia división que *Nimo y Swanson* (1990) ² traza entre la corriente dominante y la corriente radical. D. Nimo hace una diferencia sociológica entre dos clases de personas, las dominantes y las radicales, lo siguiente esta inmerso en características de índole social más que en una estructura teórica.

“la corriente mas dominante será la mas conservadora, mas empírica, orientada hacia la política explicita, con una visión liberal pluralista de la sociedad y dominante académicamente; corriente radical se apoyaría en posiciones de izquierda, orientada hacia la comunicación pública entendida como reproducción de la hegemonía o superioridad, mas interesada en la ficción y el entretenimiento.” ³

1. Manuel Trenzado Romero “*El cine desde la perspectiva de la ciencia política*”, Universidad de Granada

2,3. D.Nimo “*New directions in political Communication*”, Londres, Sage, 1990

Es decir, qué son las personas y sus intenciones políticas o comerciales las que definen nuestras formas de comunicación, por ejemplo, los distintos Campos del pensamiento de la clase dominante aplicado a la comunicación propagandística los encontramos en los efectos de publicidad, marketing político, a su vez podemos encontrar en este tipo de comunicaciones análisis del discurso político, también relaciones entre la prensa y política,

D.Nimmo parte de la evidencia de que las imágenes mentales que la gente tiene de la política rara vez son producto de la experiencia directa, sino que plantea que estas son productos de la *mediación*. Es decir que la mayoría de las formas de cómo recibimos o percibimos estas imágenes son filtros a veces de religiosos, líderes de opinión, políticos, empresarios profesores. Personas que habitualmente se expresan a través de masas, utilizando medios como, cine, radios, televisión, discos, revistas, póster, etc.

La mediación comunicativa de la política no se refiere solo al género informativo sino- sobre todo y fundamentalmente al entretenimiento y la ficción.

La ocupación política del cine es para **Nimmo** lo siguiente:

“Una forma de mediación política que nos revela las estrategias y rituales del poder.

Por tanto, las películas y los productos de la cultura de masas contribuyen decisivamente a la formación de un imaginario políticos a través del cual los individuos dotan de sentido al mundo que esta más allá de su experiencia inmediata y, por ende, interpretan el proceso político y a sus actores, es más, la identidad política colectiva viene dada también por las representaciones mediadas de la historia que se ofrecen como referencia común a la memoria colectiva. .”⁴

El énfasis de Nimo en este capítulo es poder entender este tipo cine como un cine de masas, como un producto político, tomándolo de un punto de vista primeramente psicológico, la influencia de este cine en nuestro pensar, haciendo mas fácil de digerir, en segundo lugar de un punto de vista sociológico, se refiere al comportamiento que la gente adopta luego de aceptar este cine.

4. D.Nimmo”*New directions in political Communication*”, Londres, Sage, 1990

En este tipo de representaciones el cine también funciona como un potente mediador del imaginario colectivo a la hora de construir la identidad de una comunidad.

La relación entre el cine y la política según la sociología es la construcción de un producto que satisfaga las necesidades de la sociedad.

Se cita, por último, otras relaciones tangenciales del cine con la ciencia política en la medida en que está se relaciona con otros temas no abarcables estrictamente por la comunicación política.

Los investigadores de la corriente crítica o radical se caracterizan por su oposición al enfoque dominante centrado en las campañas políticas y electorales.

A veces, tal oposición teórica y metodológica conlleva incluso el que rara vez los críticos se sitúen a sí mismos dentro del campo académico de la comunicación política.

Existen algunos movimientos sociales orientados hacia la praxis política que han tomado al cine como arma y espacio de lucha.

Nos referimos fundamentalmente al socialismo y al feminismo, si bien ellos tienen diferencias, se podría plantear otros movimientos de minorías, como el cine gay, etc. o de cinemas nacionales no occidentales.

Pero estos dos movimientos sociales entendieron la relación del cine y la política y como esta influía en las masas.

De modo aclaratorio en esta primera definición *la ciencia política y el cine*, se plantea las formas de cómo la política entendiendo esta como estructura social, utiliza los medios de comunicación como medio de intervención, no como manipulación, debido que la manipulación se logra cuando un individuo genera una acción, acá tan solo esbozamos un método, de cómo la ciencia política puede usar el cine o medios de comunicación a su propio beneficio.

Cine como arma política:

Se continuará con el capítulo número 3, Trenzado se refiere al cine como arma política de la siguiente manera:

“Cuando hablamos del uso del cine como arma política no nos estamos refiriendo exclusivamente a la utilización propagandista de determinado tipo de filmes, tales como, documentales políticos, bélicos, etc. sino más bien de la manera de cómo algunos movimientos políticos entienden el cine como un espacio cultural a través del cual cabe la intervención política en la sociedad.”⁵

Por eso habría que aclarar que en el cine social hay conceptos fundamentales, como los de grupo, colectividad y valores sociales, es un cine que hace referencia a una realidad más concreta, la de la gente, sus posibilidades y su situación; el cine político, en cambio, alude un objeto más abstracto: los juegos del poder y la lucha entre el poder y la sociedad.

El cine social casi siempre es de crítica y está a un paso de la crítica política, dice García Escudero (1971) ⁶, Pero cuando el cine social trasciende la descripción o recreación de esa realidad y comienza a plantear soluciones, ya se convierte en cine político.

Este paso de la crítica social a la crítica política se dio apenas a finales de la década del sesenta. Una definición de enciclopedia dice que el cine político, para que sea tal, debe servir como vehículo consciente a una ideología que proclame abiertamente su nombre.

⁵. Manuel Trenzado Romero “*El cine desde la perspectiva de la ciencia política*”, Universidad de Granada

⁶. García Escudero, José María. “*Vamos a hablar de cine*” Navarra, Salvat Editores S.A., 1971.

En el Siglo XX, en esta primera época, el uso político del cine por las organizaciones obreras obedecía a criterios fundamentalmente contra-propagandísticos: la necesidad de combatir la propaganda burguesa creando un espacio propio de publicidad. Diversos grupos dieron lugar a una gran cantidad de producción documental, sin que falten tampoco filmes de ficción, hay muchos ejemplos donde el cine es usado como arma propagandista política, Eisenstein con sus películas, *Octubre*, *Acorazado Potenkim*, entre algunas, usó el cine como medio propagandísticos de masas, haciendo que la clase obrera se revelará contra la clase burguesa opresora.

Otro caso muy particular es de L. Riefenstahl que merece un comentario aparte. *El triunfo de la voluntad (1934)* encargado por Adolfo Hitler para retratar el moviendo nacional socialista alemán, en este caso el filme se utilizó para incentivar a jóvenes alemanes alistarse a la juventud nazi para luego pertenecer al ejercito.

Otro ejemplo claro es el de EE.UU. En plena 2º Guerra mundial, donde en los cines antes de cualquier filme en cartelera se exhibía un boletín informativo de los avances de sus tropas en Europa, como dato histórico, mientras EE.UU. se dedicaba a construir armas, su cinematografía era reemplazada por registros periodísticos bajando su producción fílmica, dando paso a México, quien aprovecho esta baja para explotar su cine, dando nacimiento a “*La época de Oro*” del cine mexicano.

Desde el final de la 2º Guerra Mundial el uso propagandístico del cine ha sido poco sistemático, siendo mucho más común, por el contrario, la aparición de los filmes comerciales de orientación política crítica.

El cine social y el político se encuentran en un límite muy frágil como lo plantea García, su uso propagandístico como arma de crítica hacia un bando u otro hace que esta arma se muy fundamental para los fines de estos realizadores.

Del momento que el cine social o documental o de ficción, crítica y se dispone a generar soluciones se convierte en cine político.

Actualmente no es tan explícito encontrar un cine propagandístico usado por ejemplo por un gobierno, no se niega la producción documental en algunos países sobre este cine de propaganda, Jowett y O Donnell (1992) señalan 4 causas de que en la actualidad el cine haya limitado su función propagandística, expresa:

- “1) Preferencia por el filme del alto presupuesto;*
- 2) Dificultad para la realización de documentales;*
- 3) Oligopolio de la distribución; y finalmente,*
- 4) Uso del video como aparato propagandístico.*

Parece evidente que en la medida en que la televisión sustituye al cine en algunas de sus funciones, la utilización de películas como instrumento político de resistencia se vuelve más infrecuente y al par más sofisticada”.⁷

Continuando con el cine como arma política, se nos plantea una función de este como medio de propaganda sobre las masas, pero actualmente la televisión por su gran campo de difusión supera al cine en esta función, no es menor nombrar como las comunicaciones audiovisuales siguen siendo usados por distintos realizadores o activistas políticos como Arma ya sea de manera propagandística o contra-propagandística.

Mauro Wolf (1985) en su libro *“la investigación de la comunicación de masas”*, hace un repaso a las teorías que desde el punto de vista sociológico se han desarrollado sobre la Investigación de los medios de comunicación. Del repaso que hace de 9 teorías sobre este tema, que representan a 9 momentos históricos diferentes, se puede destacar cuatro que son más cercanas a nuestra propuesta metódica:

1) La teoría hipodérmica:

Establece que para llegar a persuadir a una masa de espectadores se debe dar en el blanco respecto al mensaje y a la respuesta a dicho mensaje debe ser estimulada (“si una persona es alcanzada por la propaganda, puede ser controlada, manipulada, inducidas a actuar”). Los estudios empíricos demostraron que el individuo seleccionaba lo que veía y sus efectos no eran los esperados y en muchos casos incluso opuestos a lo esperado.

2) La corriente de la persuasión:

Esta corriente se centro en la revisión del proceso de comunicación para estudiar las relaciones entre emisor, mensaje y destinatario. Entre sus conclusiones están que el público no es todo igual, no es una masa uniforme, y que para una campaña tenga éxito “depende del interés del público hacia el tema y de la amplitud de los sectores de población no interesada”. Entre sus conclusiones esta la demostración de la dificultad de manipular al publico ante la gran variedad de factores que intervienen en la relaciones entre emisor, mensaje y destinatario.

3) Los estudios empíricos sobre el terreno:

Esta teoría rebaja el término de manipulación o persuasión de los medios de comunicación al de influencia de estos. La teoría “sostiene que la eficacia de la comunicación de masas esta muy relacionada y depende en gran medida de procesos de comunicación no medial de la estructura social en la que vive el individuo”.

O sea, la existencia de líderes de opinión que mediatizan el mensaje de la propaganda e influyen en grupos de personas.

4) La teoría funcionalista:

Establece que los medios de comunicación de masas son importantes como transmisores de mensajes si el receptor –publico le atribuye esa importancia o ese papel, si no su eficacia es prácticamente nula. 8

7. Garth S. Jowett y Victoria O’ Donnell, “Propaganda and persuasión”, Londres, Sage 1992

8. Wolf, mauro, “Investigación de la comunicación de masas”, Barcelona, Paidós, 1985.

Estas cuatro teorías pueden entenderse desde el punto de vista sociológico como se mencionó con anterioridad, como el cine y la comunicación audiovisual, hablando ahora de una manipulación y no de sugestión logra realmente ser ocupado como arma política.

De los cuatro factores mencionado anteriormente cada uno de ellos tiene una misma finalidad, "*Las masas*", cada una de ellas trata de exponer como actuar y lograr persuadir estas con un fin mayor, la *manipulación*, usualmente creemos que esto tan solo se da o pasa cuando hay elecciones de algún tipo de carácter político, pero Wolf plantea que toda comunicación tiene que estar relacionada con fines, cualquier que este sea, es un fin.

Entonces los religiosos, empresarios, tiendas comerciales, políticos, etc. Entran en estas técnicas de cómo influir en las masas.

Siguiendo con el énfasis en el tema del cine como arma política, O' Donnell a diferencia de Wolf cree que el cine político en la actualidad es muy poco frecuente, debido que a su función propagandista debió ser cedida por el magnitud de la Televisión, pero por otra parte es interesante lo que Wolf plantea sobre estos mismos conceptos tanto para Televisión como para el cine, hablando sobre la sociedad como público objetivo y de que manera se puede influenciar a esta. Hay un cine político más estructurado y no tanto propagandístico que surge al amparo de las convulsiones de los años sesenta, triunfando sobre todo en Francia e Italia en el periodo 1968- 1975, al socaire de cine se caracteriza de las estrategias reformistas de sus respectivos partidos comunistas.

Este tipo de cine se caracteriza porque la política en sus manifestaciones más concretas, partidos, sindicatos, sistema judicial, etc. es el referente directo de las tramas argumentales.

Estas películas utilizan recursos del cine de género tradicional, particularmente la ficción policíaca o la indagación periodística. Su objetivo es claro: introducir un discurso crítico de denuncia en el seno de la industria capitalista del cine. Por consiguiente, no se cuestionan ni los modos de representación cinematográfica ni la relación espectador-filme (el espectador va a una sala normal, paga su entrada, asiste a un espectáculo entretenido, se identifica con los protagonistas, se indigna un poco por las injusticias mostradas, y luego se va a su casa).

Estas películas, como ejemplo “Z” de Costa-Cavras con el guionista Jorge Semprún, no dudan en recurrir a conocidos actores con el objetivo de atraer a la mayor cantidad de público posible. Como es comprensible, estas estrategias culturales, paralelas a las estrategias puramente políticas de frente democrático de los partidos comunistas tradicionales, fueron duramente criticadas por la izquierda extraparlamentaria.

Podríamos llegar a la conclusión en esta segunda definición que el cine como arma política tiene varias aristas, una, como O Donnell dice, esté ya está desapareciendo dejando su función a la televisión, pero también nos menciona como las nuevas tecnología y su accesibilidad hace del video una herramienta más sofisticada para seguir con este tipo de comunicación, la otra Wolf plantea que si hablamos de un punto de vista sociológico, el cine como arma está relacionado con fin de por medios, como por ejemplo, la propaganda en las masas.

Cuando se genera una obra, la mayoría de las veces se piensa en un público objetivo, y siempre está en la interrogante sobre si la obra cumplirá el objetivo cuál fue creada.

El cine como arma política tuvo y tiene un objetivo claro, este quedó demostrado e identificado en sus inicios, los documentales y ficciones de los años 40 y 50 donde se creaban para exponer el desarrollo de la guerra o como el patrón explotaba a su trabajador, fueron claramente herramientas de crítica y manipulación de masas, pero fue después con la llegada de la televisión que cambio el formato pero el fin siguió, la manipulación o sugestión se mantuvo y los intereses de la guerra fueron reemplazados por la marketing Capitalista.

El cine militante:

Tratar de definir si el cine milita en alguna categoría política partidaria por ponerlo de algún modo es complejo, algunos postularían que el autor es quien debe militar, que es el cine solo un instrumento, otros definen que el cine como lenguaje no como instrumento es de por si político, no hablando de partidos con denominaciones, sino más bien entendiendo la política como forma de organización, como una actitud, un arte.

Muchos realizadores especialmente los franceses de la Nouvelle Vogue, (1960) planteaban que es el autor quien siempre tiene el control del film, que el autor influye en todos y en todo, tanto en el guión, montaje y dirección actoral, Serge Daney describe lo siguiente refiriéndose a la Política de los autores:

*“Un autor es alguien lo bastante libre para tomar, él solo, desde la escritura del guión a la elección de los actores, todas las grandes decisiones previas a la puesta en escena. O bien es un hombre y un equipo conducidos por un movimiento lo bastante poderoso- social, político, estético -para que su filme refleje dicho movimiento”.*⁹

Esta es una denominación que abarca a un buen número de corrientes activistas. Pese a esta variedad, el cine militante posee unos rasgos comunes según la Nouvelle Vogue (1960):

*“Prestar atención a los problemas que afectan a las clases trabajadoras, medir su valor por su eficacia concienciadora y transformadora de la realidad, ofrecer al espectador un papel activo en la experiencia cinematográfica y finalmente, considerar que el lenguaje fílmico tradicional cinematográfico es algo ideológico en la medida en que contribuye a dotar de sentido a la realidad.”*¹⁰

Una distinción muy clara entre cine político y militante la ofrece la declaración de principios de Jean-Luc Godard titulada *¿Qué hacer?*, enero (1970).

Este tipo de cine militante, cristalizó en la formación de colectivos obreros que rodaban sus filmes en las fábricas en que trabajaban, revelando dificultades concretas y participando en los debates planeados tras la proyección. Ejemplos de estos colectivos fueron los grupos franceses *SLON*, *Medvedkin* o *Dziga Vertov* (en alguno de los cuales estuvo Godard cuando abandonó el cine autor), o italiano *Collettivo Cinema Militante*, entre otros.

9,10. Serge, Daney, Después de todo, “*La política de los autores*”, entrevistas, por *Cahiers du cinéma*, Paris, Paidós, 2001.

Estos cineastas militantes trabajaron para construir canales variados para la exhibición y colocación de tales películas, al margen de los cauces estándares del cine industrial capitalista. Trenzado reúne unas de sus teorías del cine militante y su virtud.

1) La utilización del cine como arma de lucha política (...) y sobre el que los militantes implicados ejercen control político tanto en su realización como en su distribución.

2) La utilización del cine como base de intercambios de experiencias políticas; de ahí deriva la necesidad de suscitar tras cada proyección cualesquiera debates que puedan desencadenarse a consecuencia de los problemas concretos que la originaron. Este método permite a los trabajadores orientar otras realizaciones según las necesidades de su lucha y permitir la inclusión en aquellas de las soluciones propuestas.

3) La utilización y la realización de filmes vinculados a acciones políticas (motines, manifestaciones, huelgas, etc.)

Paralelamente a la difusión de tales películas, una información que las amplíe, Las complete o las provoque. ¹¹

Actualmente el cine militante esta en relación con los nuevos tiempos, casi inexistente. Solo algunas experiencias del tercer mundo, los movimientos de radios libres o el uso militante del video, mantienen en cierta forma la llama activista en el audiovisual.

Si hablamos de EE.UU. o Europa el cine político no es tan frecuente como lo era en años anteriores, son muy pocos los directores que hacen cine político o películas políticas, aun más escaso si hablamos de la ficción, podríamos decir que en el ámbito documental hay directores que siempre realizarán películas políticas, más aun cuando los formatos digitales permiten una mejor accesibilidad de manera inmediata a estos dispositivos.

11. Manuel Trenzado Romero “*El cine desde la perspectiva de la ciencia política*”, Universidad de Granada.

Por el contrario, el cine político fuera de su contexto original y asimilado al filme de denuncia sigue apareciendo de vez en cuando en las pantallas. Desde posiciones liberales, directores como Oliver Stone (JFK, Comandante Fidel) o Jim Sheridan (En el nombre del Padre) han alcanzado importantes éxitos comerciales, siendo incluso recompensados con “Oscars de Hollywood” (lo que prueba su inocuidad política, podría argumentarse maliciosamente).

Al calor de las reformas neoliberales de las últimas décadas ha resurgido un tipo de películas críticas centradas en las condiciones de las clases trabajadoras e inmigrantes o post-guerra; por ejemplo el documental *“Edge of Darkness”* de Werner Herzog, donde con una mirada grandilocuente casi de semi Dios sobre vuela Kuwait mostrando las huellas de la post-guerra, una película claramente autoral que no tiene fin comercial, donde el director entrega una mirada no propagandista de lo ocurrido, en Sudamérica es muy común encontrar películas políticas, especialmente documentales debido a toda la materia para registrar aun presente para estos temas, como por ejemplo, todos los régimen militares que han pasado los distintos países de este continente, países que tienen deudas externas y pobreza en el más alto riesgo.

Hay grandes cineastas que aun continúan con un cine militante, Jorge Sanjinés y Mario Handler por decir algunos.

Realizar cine militante para algunos es comprometerse políticamente con el gobierno de paso, sea este de izquierda o de derecha, para otros tiene que ver con el compromiso a denunciar irregularidades del sistema, o definitivamente otros se dedican a escarbar en el pasado en busca de evidenciar un suceso que no tuvo justicia en su momento.

En Chile en plenos años sesenta cineastas como Ruiz y Littin tomaban la batuta del cine político, siendo ellos partidarios de izquierda y comprometidos tiempo después con la UP, fueron plasmando en sus películas una problemática no tratada en ese entonces hacia el público, como *“El chacal de Nahueltoro”* donde vemos como un asesino se rehabilita en la cárcel y el sistema lo termina eliminando o el caso *“Palomita blanca”* donde la revelación de jóvenes hacen de los sesenta una época de rebeldía existencialista.

Miguel Littin (citado en Mouesca, 1988) dice:

*“En nuestro país el cine tiene que ir por delante de los acontecimientos, abriendo grandes perspectivas revolucionarias, clarificando en que consiste la revolución y convirtiéndose al mismo tiempo en testigo de la realidad, pero proyectándola sin demagogia (engaño) a las transformaciones futuras”.*¹²

Aldo Francia no queda afuera ni Patricio Guzmán de estos nuevos realizadores que están en procesos de creación valiosísimos para Chile, pero en este primer capítulo mi interés es definir ¿a que se le puede llamar cine político o cine militante?, tome por ejemplo a Ruiz y Littin los cuales los desarrollaremos mejor en los siguientes capítulos de la investigación, pero volvemos a las definiciones de militancia, como se mencionó anteriormente, un cine militante tiene que ver como el artista identifica problemáticas en distintas áreas de su sociedad y tiene una postura crítica y reflexiva a estas problemáticas.

Es dentro de este concepto de cine militante donde Helvio Soto sabía muy claro su postura, afirmaba que el cineasta era un intelectual que debía tener una visión crítica de la realidad que estaba viviendo.

12. Mouesca, Jacqueline. *“Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno 1960-1985,”* Madrid, Ed. Litoral, 1988

Capítulo 2: Helvio Soto y el “supuesto” Nuevo Cine Latinoamericano.

“Hay un cine que registra (entendiendo siempre que el registro puro, analizado científicamente no existe), otro cine que comprende y critica más profundamente las cosas, y hasta propone, y hay otro cine que finalmente actúa. Vale la pena hacer una película de mera narración, que diga cómo son las cosas, pero después hay que analizar, y más tarde, llegar a molestar, a joder, a subvertir.”

Mario Handler, cineasta uruguayo.

Los años del cuestionamiento

En este siguiente capítulo se abarcará el contexto socio-político en el cual Soto realizó su mayor cantidad de películas, donde fue el boom latinoamericano del cine, literatura y música, Russo (1998) define al Nuevo Cine Latinoamericano de esta manera:

“La unidad del nuevo cine latinoamericano ha sido, entre todos los “nuevos cines” de los ´60, la más ligada a un ideal, la más imaginaria.

El conglomerado que componían los exponentes de la generación del ´60 argentino, también denominado en forma acorde con la época como Nuevo Cine Argentino, el Cine revolucionario o Cubano o el Cinema Novo brasileño (por citar tres de los conjuntos destacados) poseían características comunes que más bien aspiraban a la ruptura con las prácticas del cine industrial tradicional o a la incorporación a un proyecto de cambio social radical, y no a una posible coherencia estilística o temática.

Allí había documental y ficción, psicología y sociología, auterismo y colectivismo, esteticismo y rusticidad...” ¹³

Una postura diferente a lo planteado en algunos libros citados en esta investigación, es la de Sergio Bravo (2008), uno de los precursores del cine documental chileno, plantea que el cine de los sesenta y setenta llamado “*el nuevo cine latinoamericano*” nunca existió, era solo una propuesta que intentaba oponerse al imperialismo *Yankee* y las compañías transnacionales que lucraban en Sudamérica, en su principio creyó que esta nueva propuesta iba ser para Chile y Latinoamérica lo que fue el neorrealismo Italiano para Europa, un cine comprometido en respuesta al fascismo de la 2º guerra mundial.

En los años 50 y 60 en Chile, mediáticamente dominaba completamente la colonización norteamericana y como siempre los grandes consorcios nacionales y transnacionales.

13. Russo, Eduardo “*Diccionario de cine, estética y crítica, técnica, historia, pados*, 1998.

Los medios de comunicación de masas estaban, al igual que hoy, principalmente sometidos por el interés empresarial, dicho en otras palabras, por el minoritario sector más rico del país, Sergio Bravo explica que la fabricación cinematográfica nacional del período era bastante exigua, por no decir nula; y peor aun lo que se hacia no tenia valor artístico, de conocimiento, era de un insuficiente nivel de estudio intelectual; era un cine sensacionalista que avivaba los valores pintorescos que personificaban supuestamente la chilenidad.

Bravo planteaba que:

“Solo fueron unos que otros directores de carácter intelectual (refiriéndose solo a Chile), Ruiz, Francia, Littin, que hicieron películas de manera muy independiente una de otra y que al llegar al Festival de Cine de Viña, todos empezaron hablar de un nuevo cine latinoamericano, eso es una mentira, era un invento, fue una coincidencia.”¹⁴

Es interesante la postura de Bravo sobre el cine de los sesenta y setenta, por otro lado hay escritores que opinan totalmente opuesto a Bravo, es el caso de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz en su libro: *Explotados y Benditos, Mitos y desmitificación del cine chileno de los 60*, especialmente estos últimos, en el capítulo “Un nuevo balance, Un Cine de Negociaciones”, podemos encontrar el contexto social, político y fílmico de aquella época:

“El cine chileno nunca fue más nacional e internacional que en los años 60. Nunca antes había producido tanto debate respecto del significado de la sociedad chilena, y nunca había alcanzado tanta prominencia en la escena mundial.

Los elementos comunes que se encuentran en los autores y obras categorizados como “Nuevo Cine Latinoamericano” son principalmente negociaciones.

La principal de todos, era contra Hollywood, entendido como representación del imperialismo Estadounidense, ella se fundó en una cierta ideología de la oposición nacionalismo-imperialismo.”¹⁵

14. entrevista realizada por Juan Cortes, año 2008 en investigación para su tesis, “Sergio Bravo: visión y legado del precursor del Documental Chileno”, 2009. Carrera de Cine, Universidad de Valparaíso.

“La segunda negociación es en contra de las propias industrias locales, la ola de rechazo a la producción local se extendió a los géneros, y en especial a aquellos que tenían mayor recepción popular.

Por último, hubo una negación en contra el cine no militante, así el nuevo cine latinoamericano pudo ser una práctica social y oposicional.

La aproximación a la vida cotidiana, despojada de intenciones embellecedoras, y con clara intención de observación social, es, pues, una tendencia que movilizaba al conjunto del cine chileno, no sólo a los cineastas más jóvenes, ni a los debutantes, ni a los que fueron identificados como estándares del “Nuevo Cine”. 16

En las películas de los 60 se comenzó a hablar del sexo real, en contraste con el ideal didáctico-católico:

El del adulterio (Un viaje a Santiago), la píldora anticonceptiva (Lunes 1° a Domingo 7°), la prostitución convencional (Largo Viaje, Tres tristes tigres), incluso el sexo infantil (Valparaíso, mi amor). Algunas películas intentaron desentrañar la negada y proscrita tensión entre las clases sociales (Morir un poco, el fin del juego) y Caliche Sangriento desafió a la censura con la primera reinterpretación de la Guerra del Pacífico.

En todo el libro plantea el estado político y social que estaba pasando Chile al comenzar los 60 y también denota el cambio al llegar a los 70 con el gobierno Supuestamente de la UP.

15,16. Cavallo, Ascanio, Díaz, Carolina: *“Explotados y Benditos, Mitos y desmitificación del cine chileno de los 60”*, Santiago, Uqbar, 2007.

El debut de la lucha de clases, hay un espacio dedicado a Helvio Soto y a su película Caliche Sangriento:

“La primera película chilena acerca de la guerra del pacífico partió con un conflicto, Soto quería proponer un alegato acerca del origen imperialista de la conflagración que enfrentó Chile con Bolivia y Perú en Atacama y Tarapacá.

La base serían las tesis revisionistas apoyadas en el materialismo históricos, según las cuales las compañías salitreras inglesas, estadounidenses, francesas y alemanas digitaron la guerra en función de sus intereses.

Los mandos militares representaron su molestia ante el ministro de defensa. El 1° septiembre de 1969, el consejo de censura cinematográfica declaró “rechazada” la película. La producción apeló y el 15 de septiembre se le mantuvo esa rotulación.

De los recuerdos de Soto se sabe que fue citado por el presidente del Senado, Salvador Allende, para decirle que su visión del ejército era equivocada, pero al fin la película se estrenó sin cortes como quería el ejército sino que fue sin restricciones, como resultado del debate nacional, la recepción fue explosiva: se convirtió en una de las cintas chilenas más vistas con 115 mil espectadores, sólo superada hasta entonces por Ayúdeme usted, compadre y Tierra quemada.”¹⁷.

Los investigadores plantean dividir Caliche Sangriento en tres grandes segmentos. El primero es acerca de un grupo de hombres perdidos en una conflagración durísima.

El segundo marcado por las dos discusiones entre el capitán y el teniente que propone unas dudas abstractas acerca del sentido de la guerra. Y el tercero recupera el espíritu inicial mostrando la extensión del sacrificio colectivo.

17. Cavallo, Ascanio, Díaz, Carolina: *Explotados y Benditos, Mitos y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago, Uqbar, 2007.

En el final, el teniente, que cree haber llegado a su destino, es acribillado en una playa del Pacífico. Cae con una bandera en su fusil, y Soto repite varias veces diversos ángulos de su muerte. Su sacrificio ha sido inútil, pero está rodeado de un halo patriótico. No sería posible acusar a Caliche Sangriento de anti-chilenismo, y cabe conjeturar que, sin los dos únicos debates ideológicos que presenta, hubiese sido entretenida mejor como una película antibélica que como una obra política.

Esto explicaría por qué Soto rechazó siempre esta última calificación. Pero es un hecho que esos debates- arbitrarios y artificiales como resultan- están allí. Y se puede entender que en la polarización de los 60 fuesen vistos por los sectores conservadores como un anticipo de lo que sería una revisión del pasado bajo la luz del materialismo histórico.

Vista de hoy, lo que tiene Caliche Sangriento de materialismo histórico es más que discutible; retórica materialista sería un concepto más apropiado.

Como dato de realización, el equipo restaurador de Caliche Sangriento informó a los autores que aparentemente, Helvio Soto accedió a cortar unos letreros finales que detallaban la cantidad de muertos en la Guerra del Pacífico, que habría sido uno de los temas de preocupación del Ejército de Chile. Un indicio de ellos sería el hecho de que las copias existentes en Chile fueron realizadas sin esos letreros, mientras que la copia vendida en Alemania sí los conserva.

Para ir terminando este capítulo sobre el Caliche Sangriento, un extracto de la Revista Primer Plano, Valparaíso, (1972):

“Quiero decir que Caliche Sangriento corresponde a un cine anecdótico que no ofrece ningún punto de vista de discusión política. La obra se podría discutir desde el punto de vista de la interpretación histórica de la guerra del 79, pero sin ahondar en ninguna conceptualización de carácter político...”¹⁸.

18. Revista de Cine, *Primer Plano*, N° 1 verano 1972,
Ediciones universitarias de Valparaíso.

Este libro solo ahonda en dos largometrajes de Soto, *Caliche Sangriento* y *Lunes 1º y domingo 7º*, es importante analizar el método de producción del primero largometraje *supuestamente* no político de Soto, la interpretación que nos brinda de su visión de la Guerra del Pacífico.

Esto es muy controversial especialmente para aquella época, Soto de un modo u otro estaba siendo una molestia para el gobierno de Frei Montalva cuestionando la imagen país, llegando a censurar su película. Con la llegada el gobierno de Allende su libertad creativa no se le prohíbe, independiente que Soto tuviera cargos importantes dentro del gobierno, entiendo que TVN es un canal estatal, no lo detuvo para continuar realizando cine ensayo, su siguiente película, *Voto más fusil*.

Festival internacional de Cine de Viña del Mar: una nueva plataforma

Comenzaba un nuevo gobierno, el Popular, con esto llegaban cambios para todo el país, desde el ámbito económico, educacional y cultural, la mayoría de los artistas adherentes al gobierno empezaron a generar propuestas de distintas índoles.

Es en estos procesos de cambios, que el Festival de Cine de Viña fue una plataforma de exhibición de estas nuevas propuestas nacionales.

Siguiendo con el contexto histórico Mouesca se centra en el Festival de Cine de Viña del Mar, 1969, donde se dice que nace el término de “*Nuevo Cine latinoamericano*”:

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

En el festival participó la mayoría de los chilenos que entonces hacían cine: Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, José Román, Luís Cornejo, Álvaro

Ramírez, Héctor Ríos, Nieves Yanko, Jorge Di Lauro, Douglas Hubner.

Para todos ellos la experiencia será algo así como espaldarazo que va a permitirles, en seguida, trabajar con mayor seguridad en sí mismos. Hay que tener presente que entre los latinoamericanos que habían venido al torneo estaban a ser más o menos legendarios, y otros iban ya en camino de convertirse en “Monstruos Sagrados” del nuevo cine. A los chilenos se les abre un mundo, una perspectiva de la que, hasta entonces, tenían apenas noticias. << Hasta ese momento- sostiene Aldo Francia- nuestras únicas influencias habían sido los grandes maestros del cine europeo. Entonces empezamos a darnos cuenta de que existía un nuevo cine latinoamericano y debíamos cambiar nuestra forma de concebir el cine>>.” 19

Mouesca se plantea lo siguiente:

¿Nuevo cine chileno? El término lo invento tal vez un periodista. Alguien, en todo caso, en algún momento, se valió de una denominación general- la de Nuevo Cine Latinoamericano- y la adapto para resolver su necesidad de definir una situación particular que empezaba a producirse en Chile. ¿Fue o es arbitrario llamarlo así? Creemos que no, aunque no haya animo de magnificar nada. El Nuevo cine no aparece exactamente como un movimiento, con las características que se dan...” 20.

Aldo Francia (1972) fiel creyente del nuevo Cine latinoamericano, declaró en el festival sobre sus compañeros cineastas de la época:

“En Chile hay problemas muy graves- sostiene- y el cine debe dar prioridad a esos problemas. Cuando se resuelvan, podremos dedicarnos a hacer películas sobre el amor, el sexo, etc. En todo país subdesarrollado, el cine ha de estar profundamente ligado y comprometido con los problemas de transformación social.” 21.

19, 20,21. Mouesca, Jacqueline. “Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno 1960-1985,” Madrid, Ed. Litoral, 1988

Claramente de todos los Cineastas de esa época, muy pocos eran los que no están en sintonía con este nuevo movimiento, uno de ellos era Helvio Soto, es verdad que hay ciertos matices ideológicos que hacen del cine de Soto representativo del movimiento, pero él no era partidario de este nuevo Cine latinoamericano.

Aldo Francia declaró que Helvio Soto era “el más inteligente” de los cineastas chilenos de fines de la década de los 60.

Sin distanciarse de sus pares ni del festival de cine, continuó sus proyectos fílmicos, con el triunfo de Allende y él trabajando en canal Nacional, comienza el rodaje de *Voto más fusil*, en plena época donde grupos de jóvenes abandonan los partidos, socialista y comunista, particularmente el primero, y dan forma al MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). A partir de entonces, algunos introducen un nuevo vocablo en la nomenclatura política: hablan de la *izquierda tradicional* como realidad contradictoria con la recién nacida *izquierda revolucionaria*.

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

“El film fue hecho en el momento mismo en que el país empezaban a producirse cambios políticos profundos. Mas exactamente, según testimonio de realizador;

-Cuando fue anunciado el triunfo electoral de Allende ya estaba preparada la mitad

De la filmación-, de modo que la otra mitad quedaba abierta a los acontecimientos, desde ese punto de vista, siempre según la opinión de Soto, la cinta debe ser juzgada ante todo como un documento.” ²²

Voto más Fusil aborda, en suma el problema de las distintas posturas de la izquierda chilena, cuestión que el autor volverá recoger en películas posteriores como *Metamorfosis* y *Llueve Sobre Santiago*.

22. Revista de Cine, *Primer Plano*, Nº 1 verano 1972,
Ediciones universitarias de Valparaíso.

Es muy importante este movimiento en la filmografía de Soto debido que sus películas seguían una corriente muy parecida a lo que todos los artistas estaban realizando en boga, contra las transnacionales, cuestionando todo, era una época donde se podía realizar esos cuestionamientos, se estaba dando todo para que ocurriera la revolución, Cuba, Argelia, y especialmente por la vía democrática en Chile, Soto no concibe este movimiento como algo a que aferrarse, entendiendo que esto en cualquier momento se puede venir abajo, siempre fiel a su estilo, él al igual que los demás artistas después del triunfo de Allende estaban sepultados en dudas e interrogantes, ¿qué venía ahora?

Leyendo la historia:

Actualmente hay un consenso absoluto de que el cine puede servir para hacer historia o enseñar historia. Como dice Pilar Amador (1996) hoy día:

“La relación entre cine e historia puede abordarse desde, al menos tres perspectivas: como elemento de análisis en la investigación de su propia historia, como documento para producir discursos históricos y como recurso didáctico” ²³

El problema se plantea a la hora de explicar como un historiador puede extraer información de forma clara y sencilla de los films o a la hora de averiguar qué información histórica extraeremos de un film y para qué tipo de historia nos puede ser útil esta información.

El cine en su conjunto puede aportar a diferencia a otros documentos históricos, un reflejo de realidad capturada en su momento presente, siendo una fuente primordial social importante durante el presente siglo.

La imagen del pasado estudiada desde el cine, en resumen, es interesante lo que puedes aprender del pasado a través del cine, pero esto no es lo único que el cine histórico nos puede enseñar de ese pasado. A través de los films también podemos aprender qué imagen o que idea se tiene de ese pasado en determinados períodos históricos o regímenes políticos, y la utilización que de ese pasado se hace.

23. Amador, Pilar: *“El cine como documento social: una propuesta de análisis”*, 1996, asociación de historia contemporánea, Madrid, p.113

Pedro Uris (1999) plantea que el cine político está compenetrado con la historia y la sociedad, manifiesta que los tiempos son fundamentales para la creación del cine social y político:

“Los tiempos, una simple mirada a cualquier filmografía entorno al cine político, sea de la orientación que sea, revela la relación directa entre grandes momentos y acontecimientos políticos de la historia y la correspondiente efervescencia cinematográfica al respecto, una dependencia, en ocasiones, ha llegado incluso a acuñar conceptos y fijar movimientos cinematográficos perfectamente reconocibles e incluso irrepetibles, por lo general vinculados a un país o una cinematografía en concreto, como por ejemplo el neorrealismo italiano o realismo socialista, estos están particularmente en relación a su tiempo.”²⁴

La presencia activa de lo político en el cine no describe ninguna evolución propia a lo largo de su historia, por ejemplo el western, se puede señalar etapas y circunstancias de un alcance prácticamente universal, sino que su mayor o menor relevancia aparece decisivamente vinculada a las propias condiciones del tiempo y el espacio en que se crea.

Esta característica, tan poco precisa constituye una señal de identidad más exclusiva del cine político, puede suceder en un momento concreto y casi extinguirse al siguiente, puede permanecer en una cinematografía determinada mientras en el resto del mundo se pasa del tema. Su propia codicia lo vincula, y lo hace depender de la realidad sociopolítica del momento o del lugar con una intensidad muy superior a la que produce en el resto de géneros.

La lectura de la historia es fundamental para cualquier artista sin distinguir época, ni cultura, saber el como interpretar hechos importantes, da ciertos privilegios, Soto recurre a eso, toma hechos históricos, lo interpreta y de manera didáctica los plasma en imagen, claramente desde un punto de vista personal, muestra una versión diferente de la historia al que la mayoría piensa.

Y al visionar años después sus obras se puede encontrar hechos históricos verídicos narrados de un punto de vista muy particular aun siendo registro documental.

²⁴ Uris, Pedro, *360° en torno al cine Político*, colección cine, departamento de publicaciones, 1999.

El Cine de resistencia frente al golpe militar Chileno

Hay un cine que registra y hay otro que reacciona, hay otro cine que cuestiona y ataca, Pedro Uris hace una reseña sobre el cine chileno en plena dictadura militar.

“Un ejemplo más reciente e internacionalizado de esta influencia que determinadas circunstancias y hechos históricos ejercen para generar en torno suyo y durante un tiempo una serie de títulos que reflexionan o combaten contra los mismos, lo constituye la abundante filmografía, de ficción y documental, existente sobre el golpe militar chileno y sus terribles consecuencias, una cinematografía que procede de diversos países, muchas veces como consecuencia del propio exilio forzoso de los cineastas chilenos (Patricio Guzmán, Miguel Littin, Helvio Soto), pero otras a cargo de otros realizadores y otras industrias, como sucede con los documentalistas Walter Heynowski y Gerhard Scheumann en la república democrática Alemana; las aportaciones del I.C.A.I.C cubano, con Santiago Álvarez a la cabeza; el chileno alemán Peter Lilienthal con “La Victoria y Reina la calma en este país”; algunos films colectivos franceses, “ Septiembre Chileno”, en 1973, y “La espiral”, en 1976, una de las obras maestras del tema; un documental soviético fechado ese mismo año, “ El Corazón de Corvalán”; un film independiente español, “Santa María de Iquique” (Lorenzo Soler, 1975); y unos cuantos años más tarde incluso un producto de la gran industria norteamericana como “ Missing” (Costa Gavras, 1981).

No son estos tres casos los únicos ejemplos de un cine político nacido al calor de las circunstancias políticas de un tiempo concreto, pues del mismo modo podríamos extendernos en el llamado cine de la perestroika realizado tras la caída del sistema socialista soviético y particularmente agrio y crítico en su ajuste de cuentas con el pasado reciente, o en el cine sobre la guerra civil realizado en España tras la desaparición del franquismo, o en el propio cine producido en Chile y Argentina, tras sus peculiares procesos

democráticos, sobre los sucesos y las personas desaparecidas bajo la dictadura (casos de pablo Perelman en Chile como “ Imagen latente”, fechada en 1987, o de Alberto Fisherman en Argentina con “ Los días de junio” en 1975) y así otros muchos ejemplos de esta dependencia que estamos seguros continuará produciéndose en el futuro al compás de acontecimientos políticos de especial relevancia e influencia en la sociedad.”²⁵

Para un artista asumir la mirada frente a su sociedad es fundamental, entender y buscar un propósito a su existencia es algo que no todos logran, pero en algunos casos ellos entienden sus propósitos, un ejemplo claro, es el del pintor Guayasamin, él menciona en su libro *el tiempo que me ha tocado vivir*, que él no habría podido ser otra cosa que pintor, el autor plantea que uno debe hacerse cargo del tiempo que le ha tocado vivir, “*no podemos quedarnos con los brazos cruzados con nuestra historia latinoamericana, debemos contar quienes fuimos y quienes somos,*” (Guayasamin, 1993).

La razón de extraer el pensamiento de Guayasamin, es por una motivación de interés personal, es de conocimiento general que la mayoría de los artistas son buenos lectores de la historia sin embargo es difícil para muchos de ellos hacer o realizar algo con respecto a los intereses económicos o comerciales, ya que éstos a veces priman más que los pensamientos artísticos autorales.

Este es el caso de Soto, un gran lector de la historia, crítico y racional frente a los hechos históricos que fueron ocurriendo en Latinoamérica y el mundo en general. Soto era escritor de novelas y dramaturgo, claramente podría haber elegido otro tipo de plataforma o herramienta para plasmar sus ideas, pero no, eligió el cine, y creó y experimentó con las estructuras fílmicas, ejemplo de esto *Voto más Fusil* y *Metamorfosis*, películas que apelan al mismo estilo, mitad ficción mitad documental, se observa en estas como la realidad toma su espacio y absorbe a los personajes de la ficción, sobrepasándoles y dejándolos en segundo plano.

²⁵ Pedro Uris, *360° en torno al cine Político*, colección cine, Departamento de publicaciones, 1999

Se realizó un experimento de proyectar las películas en la Universidad Católica de Valparaíso, a 3 estudiantes de último año de Historia y Ciencias Sociales ²⁶, se proyectaron fragmentos de las películas *Voto más Fusil* y *Metamorfosis*, las respuestas de ellos fueron diversas, algunas inevitables por el contexto sociopolítico de esos años, pero lo anecdótico fue que ellos vieron los extractos sin decirles el año de estas, después de terminado el visionado, algunos afirmaron que la película era post Allende, por la manera que se anticipan los sucesos sociales, la supuesta llegada del comunismo y la respuesta a esta. Es impresionante para ellos saber que el guión de ambas películas estaba pensado antes que Allende fuera elegido, *Voto más fusil* se escribió en el 69 y se realizó en el 70, y *Metamorfosis* se fue escribiendo mientras se rodaba *Voto más fusil*.

La finalidad de este capítulo es exponer el contexto, social, económico y político donde se desarrolló la filmografía de Soto. Es fundamental esto debido que los temas tratados en sus filmes hablan de una época, contienen códigos y signos específicos de ese tiempo. Encontramos corrientes filosóficas, cuestionamientos políticos y artísticos.

26. visionado realizado a 3 alumnos de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad Católica de Valparaíso, julio 2010.

Capítulo 3: Voto más Fusil postura existencialista

“Un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación Correcta”

Friedrich Nietzsche

Postura existencialista

En este siguiente capítulo se analizará narratológicamente la película *Voto más Fusil*,

Descubriendo su discurso fílmico, discurso del director y su ideología.

Además el lector podrá conocer las respuestas expuestas en la investigación, tal como: ¿es este film de carácter político? Y también ¿Helvio Soto era un cineasta político?

Antes del análisis, una breve reseña o sinopsis sobre el trama de este film

Por la Revista Primer Plano, Sergio Salinas (1972):

“ El último filme de Helvio Soto era esperado con interés, dadas las implicaciones del tema, que trata directamente acontecimientos políticos recientes, de una u otra manera presentes en la vida de todos los chilenos: la elección de Salvador Allende a la presidencia del país y los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a esa elección. La película ha tenido una acogida mayoritariamente favorable de público y comentaristas; no obstante, desde un punto de vista fallido, aunque no absolutamente rechazable, y sobre el cual es preciso formular algunas reflexiones.

Por otro parte *Voto más fusil* da cuenta del dominio de su autor en el manejo de los elementos de la realización cinematográfica. Es una obra hecha con oficio; técnicamente, una de las mejores que se hayan producido en Chile, Mas, aun, hay en ella una solvencia artesanal que es justo señalar: cierta fluidez narrativa, cierta justeza en la descripción de ambientes, una seguridad en la dirección de actores, en el empleo del montaje, etc., que destacan nítidamente este filme por sobre el muy bajo nivel a que nos tiene acostumbrado la escasa producción fílmica chilena.

Por un lado, el filme trata de ser el análisis de un personaje (o, si se quiere, el autoanálisis, en la medida que se trata de un personaje que refleja al autor) que vive una crisis:

Un hombre de clase media, comprometido teóricamente con la revolución pero incapacitado para actuar; del antiguo militante de una época en que, como se dice en un parlamento, “*para ser revolucionario bastaba tener un carnet de partido*”, de otra parte, la película de Soto intenta ser un recuento objetivo de los hechos precipitados por la elección presidencial del 70, un testimonio de un momento crítico en la política chilena...”²⁷

La reseña anterior proviene de una sección de análisis y crítica fílmica, revista primer plano, en ese mismo número Helvio concede una entrevista por su nueva película, *Voto más fusil*, a continuación un estrato de la entrevista:

“¿Cuál es la naturaleza de voto más fusil? ¿Una tesis? ¿Un testimonio? o ¿una denuncia?”

Respuesta Soto:

Yo te diría que sobre todo un documento. No es por cierto, la película que tenía pensado hacer. Y como el compromiso con la realidad comienza cuando empezamos a interpretar esa realidad, creí necesario rodar un documento de cualquier naturaleza que dejara constancia, desde terminado punto de vista, de lo que estaba ocurriendo.”²⁸.

Por aclaración del mismo autor del film, se determina que el film por ningún caso es una película política, ni menos se puede afirmar que el autor es un cineasta político. Toda esta afirmación basada desde la perspectiva de Helvio Soto.

Según lo expuesto anteriormente nace la interrogante: ¿Es Helvio Soto un cineasta político o tan solo realizaba películas políticas?, partiendo de la pregunta anteriormente mencionada, el propósito del presente capítulo es lograr demostrar lo contrario a lo que se plantea y se afirma en la revista primer plano por el mismo autor.

Los métodos para poder gestionar este objetivo es realizar un análisis narratológico al film, descubriendo la ideología y discurso del director con el propósito de intentar comprobar que Helvio Soto se encuentra adentro de este estilo cinematográfico, el cual corresponde al Cine político.

27,28. Revista de Cine, *Primer Plano*, Nº 1 verano 1972,
Ediciones universitarias de Valparaíso.

Según las declaraciones expuestas anteriormente *Voto más fusil* no sería una película política, más bien sería una película de carácter decisivo e ideológico, la idea es poder demostrar que la película si es política y su director igual, el método a utilizar, es un análisis narratológico, mediante el cual se pretende encontrar matices que hacen de esta Película, *Voto más fusil* sea un film político, Soto un cineasta militante y a su vez un autor político.

Es necesario tener presente la idea que *Voto más fusil* tiene que ser vista con ciertas claves dramáticas, Helvio Soto nunca oculto su ideología, el autor propone que toda persona tiene que tomar decisiones, y que por estas serán juzgadas. Jean Paul Sartre Sostiene que

“Todo ser humano, nuestra esencia, aquello que nos definirá, es lo que construiremos nosotros mismos mediante nuestros actos.”

Teniendo presente la afirmación anterior es necesario analizar *Voto más fusil* desde tal postura, ya que se encontrarían diferentes pistas que son fundamentales en la motivación de los personajes, por lo cual el film se analizará con tres claves.

1º Clave: Necesidad:

Definición: *Lo que no puede evitarse, falta de lo que se requiere para vivir.*

Esta primera definición esta estrictamente ligada con la toma decisiones, cada personaje que aparece en la película tiene que tomar una decisión fundamental, al igual que una fila de dómimo, cada decisión de los personajes influye directa o indirectamente a los otros personajes

Un ejemplo es la secuencia del ferrocarril, cuando la madre de Mario va a despedir a su esposo, el cual se va a una reunión del frente popular, la mujer toma a Mario, un niño y le dice que se **despida de su padre**. Debido a esta decisión del padre es que el niño crecerá en un contexto político, llegando a meterse al partido comunista en su juventud.

Otro ejemplo lo plantean dos personajes, Dionisio “el lentejita” y la prostituta.

El primero dice: “yo me quise suicidar, pero me di cuenta que cuando no tenia plata y compras cosas la vida se hace bonita, por eso resolví combatir.”

La prostituta manifiesta lo siguiente: “si el comunismo esta en contra de las putas, yo jamás seré comunista”, es la necesidad de trabajar o más bien de no cambiar

su forma de vivir, lo que la mueve a decidir si **participa o no en esta decisión política.**

Es la necesidad lo que está moviendo a ambos.

2º Clave: Formación, infancia:

¿Qué habría pasado si yo, en vez de ser hijo de secretario regional

Del partido socialista, de haber visto varias veces almorzando a

Marmaduke Grove, hubiese sido hijo de Gustavo Ross?

Pienso que mi situación hubiese sido totalmente distinta.

Soto planteaba que la formación de cada persona puede determinar su manera de vivir, ver y tomar decisiones.

José Ortega y Gasset, influido como el alemán Heidegger, por Husserl, resumió su filosofía en la tesis *Yo soy yo y mi circunstancia* (1914) consideró que vida es la realidad radical, la relación entre el Yo y las circunstancias, el ámbito en el que se hace presente todo, es el experimentar la realidad, un conjunto de **vivencias**, en las que cada uno se relaciona con el mundo; la intuición es la vivencia en la que está presente la evidencia y es sobre las evidencias que descansa nuestro conocimiento.

"La vida es una actividad que se ejecuta hacia adelante, y el presente o el pasado se descubren después, en relación con ese futuro. La vida es futurición, es lo que aún no es".

Por ejemplo el personaje de Leonardo Perucci, Mario el publicista, en su juventud militante del partido comunista, un flash back nos traslada a la escena donde lentejita y medusa están interpelando a este joven preguntándole sus raíces y si le daba vergüenza ser burgués y querer entrar al PC, claramente podemos entender que es la formación lo que determina la existencia del individuo.

La infancia, el contorno social y educativo son parte de la formación del, *el pensamiento calvinista*, es decir la predestinación del ser influye en parte de la personalidad del personaje, pero Mario se cuestiona su formación y aun así trata de cambiar y decide entrar al PC.

(Juan Calvino 1509-1564)

3º Clave: Humanismo existencialista:

Sartre considera que el ser humano está "condenado a ser libre", es decir, arrojado a la acción y responsable plenamente de la misma, y sin excusas.

A su vez, Sartre, concibe a la existencia humana como existencia consciente.

El ser del hombre se distingue del ser de la cosa por ser consciente. La existencia humana es un fenómeno subjetivo, en el sentido de que es conciencia del mundo y conciencia de sí. Se observa aquí la influencia que ejerce sobre Sartre el racionalismo cartesiano. En este punto se diferencia de Heidegger, quien deja fuera de juego a la conciencia.

“El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo.

El existencialismo es humanismo...”

Helvio Soto quien se auto denominaba marxista-sartreano planteaba a sus personajes con muchas interrogantes, a Mario el publicista lo define de la siguiente manera:

“Tomemos el personaje del publicista como yo mismo, cuando estaba en la universidad y militaba en el PC, teníamos la convicción de que la revolución estaba a la vuelta de la esquina.

Como pasaba en Cuba, Argelia o indochina, comprendí que llegaba pero con un gran sacrificio humano, yo entendí que el marxismo seguía siendo válido, pero no como profecía sino como humanismo, lo que es distinto, un humanismo que no exige solamente una adhesión, sino que una actitud moral.

Algo que yo sentí cuando irrumpió la ultra izquierda en la política chilena.

Ya no es suficiente el carnet de militancia, se requiere una disposición absolutamente libre que implica arriesgar tu propia vida. En estas condiciones, ¿soy yo capaz de ser revolucionario? Ahí me vine abajo.

El único que podía resolver era yo, ningún partido, ningún amigo podía resolver por mí. Y ahí me encontré con mi propia debilidad, el personaje sigue esa

evolución, yo no creo que se haya *aburguesado*. Simplemente trata de ser consecuente con su verdadera limitación moral y existencial...”

Al personaje desde un principio Soto lo plantea como un hombre que constantemente esta tomando decisiones, un personaje con muchos cuestionamientos ideológicos y por consecuencia políticos. En cambio por otra parte al otro personaje, al de la ultra izquierda Marcelo, es totalmente diferente.

Por ejemplo:

“Siento una gran admiración por este personaje, dentro del mismo orden de ideas. Y esto es lo que los compañeros comunistas no han entendido al interpretarlo como un ataque a ellos.

No lo es. La admiración, digámoslo así, es de orden existencial, otra vez de carácter existencial.

Primero porque el personaje dice “la teoría valida de hoy es el marxismo”.

Eso no lo discute. ¿Qué es lo que le queda entonces a este personaje?

Le queda el valor de la acción, esa disposición libre del ser humano, que se traduce en compromisos concretos.

El da por terminada la discusión teórica. Ya no le da mas vueltas. Y se lanza a la acción.

Como ese es justamente el drama interno del otro personaje, se lo plantean entre si, y el mirista dice “parece que yo te molestara”. El otro le responde: “si, me molestas por el solo hecho de estar aquí”. Y es explicable, porque el mirista es un espejo de lo que el otro no es, y de lo que el quisiera ser.”

Los cuestionamientos existencialistas están inmersos en ambos personajes, sin embargo uno es más decidido y comprometido que el otro.

La libertad, la capacidad de actuar eligiendo, está limitada a las determinaciones históricas, al mismo tiempo, el motor de aquéllas cuando las relaciones sociales y técnicas entran en crisis.

En síntesis de lo expuesto en este análisis ideológico, el film comienza con tres personajes, el publicista, la actriz y el mirista, estos tres son los personajes principales del film, la mitad del argumento de la película se basa en la evolución y pensamiento de estos tres.

El publicista es un ex militante comunista, en su presente se encuentra inserto en el sistema comunicacional, es un militante teórico debido que no puede hacer su praxis política, el sistema lo tomo, lo sumergió y a su contexto social de igual manera, el sabe que para ser militante tiene que actuar. Por otra parte esta Paula la actriz, ella esta en el medio, no es militante de ningún partido pero trabaja en el teatro en obras de protesta a la sociedad de consumo y a la clase burguesa, podríamos llamarla simpatizante de izquierda, está en contra de toda forma de opresión, critica pero no genera acción, y por ultimo Marcelo el mirista, participante comprometido al partido comunista, su ideología y forma de actuar son consecuentes a su forma de vivir.

Mario y Paula viven una vida normal, ella se deja llevar por la vida de Mario, el cual le cuenta sobre su infancia y cuando el militaba en el PC, le habla de sus inicios como militante, todo bien, hasta que ocurre un asesinato y su amigo Marcelo que estaba involucrado llega a esconderse en la casa de ellos, Marcelo poco a poco empieza a involucrar a Mario en acontecimientos políticos, Mario se empieza a cuestionar y comienza a recordar sus años de militancia, pero esta vez de manera mucho más activa.

Todo esto ocurre ad- portas de las elecciones presidenciales, las interrogantes sobre un posible triunfo de un gobierno popular hace que nuestros personajes se desenvuelvan en cuestionamientos ideológicos más que políticos.

La primera parte del film los personajes conllevan una evolución, hasta el día de las elecciones, de ahí en adelante la película cambia su estructura, los personajes pasan a un segundo plano, y se centra en los 60 días que el congreso reconocería a Salvador Allende como nuevo presidente, todas las escenas giran en torno a esta nueva trama, que si bien no es menor, plantea un giro interesante, un punto de vista no diferente al primero, por una parte no hay tantos cuestionamientos, encontramos interpretaciones de sucesos políticos, abandona un poco su línea existencialista dejando espacio para la realidad abarque la pantalla.

Por último Helvio Soto afirmaba lo siguiente:

“En ninguno de los dos personajes hay una discusión teórica, un cuestionamiento del marxismo. La disputa es de otro orden y pertenece al ámbito de la libertad de cada cual.

Esta sería la tesis, yo no entiendo porque algunos compañeros comunistas abordan esta parte de la película exclusivamente en términos de discusión política.

Para mí, no hay en la obra discusión política.

La película en sí no tiene que ver con decisiones políticas, es más, tiene que ver con cuestionamientos personales, existenciales. 29

El film como documento

Como gran lector de Metz, Soto trabaja conceptos estructurales precisos, sistemas funcionales, texto, mensaje y código.

A continuación un extracto de como analizar un film según Christian Metz:

Creo que debemos profundizar aquí en la contribución que hizo Metz, por ser uno de los primeros indago en este campo teórico, Metz expone un sistema muy complejo de entender un film. Primero establece cuatro elementos o campos presentes en un film:

“ El texto (que es algo concreto y singular: este film determinado), el mensaje (que es algo concreto pero no singular: un juego de luces en un film, que forma parte del texto pero no es exclusivo de este), el código (que es algo construido por el analista pero no singular: la gramática de la iluminación), y el sistema singular (que es algo construido y singular: la organización de un texto, el edificio del filme que es materia de análisis).

Metz se centra esencialmente en el estudio de los códigos y del sistema singular. Los códigos los divide “según su alcance (hay códigos cinematográficos particulares, para ciertos grupos de filmes; hay códigos no específicos, que el cine comparte con otras artes, etc.) comienza a diseñar una lista (códigos icónico-visuales, que forman las imágenes, y que el cine tiene en común con la pintura y

la fotografía; códigos de duplicación mecánica, que regulan los mecanismos de reproducción del mundo, y que el cine solo tiene en común con la fotografía; códigos de la composición audiovisual, que se valen de la relaciones entre imagen y sonido, y que son originales del cine, etc.)³⁰

Finalmente llega a la conclusión de que

“el lenguaje cinematográfico es una realidad con dos caras; por una parte es un conjunto de códigos específicos (eso y solo eso es lo que hace cine del cine), por otro, sin embargo, es el conjunto de todos los códigos lo que construye el filme.

(Lo que el cine aprovecha, aunque provenga de otros ámbitos)

La razón de citar a Metz es una manera entender como Soto articulaba un film, en una entrevista a Patricia Guzmán ex-esposa ella explicaba que él era un gran lector de Metz y que cada vez que el escribía un guión ya estaba pensando en la articulación de este film.

Un film es un texto que se puede estudiar, descomponer y analizar como se hace con un texto escrito, salvando las diferencias. Igual que un texto posee una serie de mensajes tras las palabras mediante un código aceptado, el cine, según los semiólogos cinematográficos, también los posee, el cine no es igual al lenguaje escrito obviamente, pero no olvidemos que Soto fue escritor antes que cineasta y El film lo expone por el mismo director como un documento, un manifiesto, era algo que había que hacer y punto.

29 Revista de Cine, *Primer Plano*, N° 1 verano 1972, Ediciones universitarias de Valparaíso.

30 Francesco Casetti y Federico di Chio, “como analizar un film”, Barcelona, paidós, 1994

Identificación de códigos en los diálogos:

Según Sergio Salinas *Voto más fusil* tiene una gran falencia, desde su punto de vista son los diálogos, dice que están introducidos por el autor a la fuerza.

Por otra parte el análisis narratológico tiene por objeto análisis de narrativas generalmente verbalizadas, escritas u orales, la narratología es una ciencia "aparentada" con otra área de estudios estructuralista: el [análisis del discurso](#).

El análisis del discurso a través de los diálogos:

Antes de partir este análisis debo plantear la postura a trabajar.

Cada autor tiene una forma, una estructura que los identifica o los diferencia de otros, cada autor es libre de tomar la estructura y lenguaje ya determinado del cine y adaptarlo a su estilo.

No es de sorprenderse encontrarse en *Voto más fusil* con diálogos sacados de pensamientos filosóficos expresados al pie de la letra por parte de los personajes, acordémonos de *Caliche sangriento*, las conversaciones filosóficas existenciales del sargento y el capitán, conversaciones que cuestionaban la razón de la guerra, es por esto que no me sorprendería buscar precisamente en los diálogos de *Voto más fusil* el discurso de su autor, otros realizadores son mas implícitos y como tratamiento de doble lectura encontramos su discurso, en Soto no es así.

Es por eso que en este sub-capítulo tomaremos 4 secuencias de ejemplo, donde los diálogos hablan explícitamente del discurso del autor.

Primera Secuencia, inicio:

Un hombre saltando por una ventana, trae una pistola en su mano, cambio de plano, otro grita-cuidado-, suponemos que es su amigo, le dice- te van a matar-, el de la pistola sigue corriendo y recibe un disparo por la espalda, corte, vemos dos hombres en un auto, se presume los asesinos, un tercer hombre esta huyendo por el techo, mientras sucede todo esto, escuchamos una voz en off de una conversación externa.

Primer discurso:

El problema es si tú crees o no en las condiciones objetivas

Claro que si, sino no estaría aquí

Entonces sino crees no viene a cabo las preguntas o eres reformista o eres revolucionario, y si eres revolucionario deberías empezar hacer cosas

Arturo quiere ser escritor, algo así como Cortazar

Que honor, pero como es el cuentito ¿con cuantos fusiles locos se hace una revolución?

No sueñe compañero

Yo sueño como loco, tú piensas que soy reformista, algo así como un blando

Porque Salí con eso ahora

El otro día tú hablaste del humanismo y yo te entiendo, por eso sueño, compañero sueño...

La película parte con una secuencia de acción y persecución, y paralelamente oímos una conversación de dos hombres, no se sabe quienes son a priori, debido que aun no es la presentación de los personajes protagónicos, lo interesante de esta conversación es lo que dice, ya que cuando uno de ellos comenta la palabra fusil, en imágenes estamos viendo una persona asesinada, es una suerte de premonición, también por otra parte se plantea dos posturas ideológicas contrarias, el reformismo y el revolucionario, la del reformista pregunta y cuestiona en cambio la del revolucionario critica y actúa, no es menor esta frase del revolucionario,

“Si eres revolucionario deberías empezar hacer cosas”.

Segunda Secuencia, presentación de los protagonistas:

Presentación de los personajes: plano fijo, tres títeres entran a cuadro, el primero, es el presentador, sale y presenta a los otros de esta manera:

Esta es la historia del dragón publicista y la pobre actriz

El se va y la actriz entra a cuadro, comienza su monologo de cómo conoció al dragón, empieza a llamar al dragón, este entra a cuadro cantando

Todo va mejor con Coca Cola, todo va mejor con Coca cola.

Los títeres comienzan a bailar, corte, vemos a un hombre mirando reflexivo desde la ventana hacia afuera a un organillero, corte, un Flash back, estación de trenes, una madre grita,- *Mario, Mario, ven a despedirte de tu padre, lleva la corbata roja, va a una junta del frente popular-*, el tren se marcha y el niño sale corriendo detrás de su padre. Corte, vuelta a la habitación, el dragón publicista es Mario y la pobre actriz es Paula su novia.

En esta escena hay dos diálogos muy definitorios, primero se nos presentan a los protagonistas, y se hace con una representación de sus oficios, Mario el publicista como el dragón y su novia Paula la pobre actriz, esta suerte de ironía de presentación, con el dragón cantando el single de coca-cola me hace reflexionar en el contexto histórico de los 70, como se menciona anteriormente el boom o lo que estaba en boga era estar en contra del imperialismo, de las trasnacionales y de las grandes compañías nacionales también, después

La pobre actriz, entendiendo la situación actoral de aquellos años la presentación de *pobre* no nos es lejano ni para hoy día, pero me es más interesante la relación sentimental de ambos, pensemos en *ictus* una compañía anti-imperialista, anti-consumista, anti-sistémica, todo lo que fuera formas de opresión, es interesante que unos de sus actores tuviera un relación con un publicista.

Primera presentación los personajes, son opuestas profesionalmente, pero ahora, lo atrayente es el pensamiento ideológico de ellos, ambos son simpatizantes de izquierda.

Segundo dialogo en la secuencia, el flash back de Mario mirando al organillero desde la ventana, estación de trenes, su madre lo llama para que venga a despedirse de su padre, el cual se va a una junta del frente popular, la cámara hace un recorrido por las ventanas del tren y antes de llegar al padre vemos a Dionisio alias "el lentejita", personaje importante en la decisión años mas tarde de que ese niño entrara al partido comunista, la cámara llega al padre y enfoca a la madre, ella toma el niño y le dice que su padre se puso una corbata roja por su militancia al partido, el tren se marcha, Mario esta de nuevo en la ventana años mas tarde viendo al organillero.

Como es sabido por algunos Helvio Soto se autoanaliza en este personaje, Mario, y se cuestiona desde un principio la formación política que tuvo desde su infancia, desde el militarismo de su padre, y años mas tarde en su juventud, su entrada y salida por el partido comunista.

Tercera Secuencia, entrada al partido comunista:

Año 1947, Mario entra a un bar buscando a Dionisio, le pregunta al locatario y este le dice que baje al subterráneo, corte, un hombre jugado pool, solo en una mesa, Mario entra y este hombre le pregunta,

¿Quién eres?

Soy Mario me mandaron aquí, de la base calle 56.

¿Desde cuando eres comunista?

Desde los 7 años

Así que eres burgués, desde cuando

Desde la brigada Lenin 1937

Y tenías esos gorros, jajá

Si

Y ahora

Estudio leyes

Dionisio se pone a escribir sobre su infancia en una pizarra que está en la pared, Toma un pedazo de tiza y escribe, el año 1937 se crió en una casa de huérfanos, Y comienza a ironizar a la profesora del colegio de huérfanos imitándola, habla sobre los premios de la canción nacional y sobre la bandera, diciendo que Chile es un país hermoso, después Dionisio, escribe personificando a su antigua profesora, la palabra democracia, y comienza a explicarla, diciendo:

“Niños que significa, que uno de ustedes puede llegar a ser presidente de la república, se dan cuenta, un huérfano presidente, porque la patria chilena es la más hermosa de las madres, y como es una madre demócrata los quiere a todos por igual, ricos o pobres, expertos o curcunchos.”

Esta secuencia se puede extraer muchos de los diálogos, podemos encontrar ideología política, una ideología filosófica, hay una formación de ambos individuos, Mario le dice que es militante desde de los 7 años, que estuvo en la brigada Lenin y que estudia derecho, el otro por el contrario Dionisio se crió en un hogar de huérfanos, donde le inculcaban un respeto a la madre patria

Encontramos dos formaciones contrapuestas, el burgués que anda buscando la forma como entrar al partido comunista y se enfrenta con esta primera barrera, la formación, Dionisio lo descubre de inmediato pero aun así no lo rechaza, sino que con preguntas precisas intenta persuadirlo que entre, pero después decide mejor aceptarlo.

En esta secuencia encontramos la motivación de nuestro protagonista, la democracia, el que todos podemos ser lo que nos propongamos ser, pero es con Dionisio donde él va encontrar el coraje para seguir adelante con esta motivación de un Chile más justo.

Cuarta Secuencia, Medusa y Dionisio:

Mario esta esperando a Paula que salga del escenario, camina por detrás de estos al camarín de ella, se topa con un juez de la republica que esta conversando con el director de la obra

Comentándole que

La sociedad solo puede criticarse viéndose a si misma, la gente necesita de estas cosas y ese golpe a la sociedad de consumo,

Es este mismo juez que en una secuencia anterior, esta juzgando a uno de los miritas del incidente del asesinato.

Continúa caminando y llega al camarín de Paula, entra y cierra la puerta, corte, flash back, Mario camina por una gran casona con Dionisio, este esta gritando llamando a Medusa, ella esta en la pieza orando de rodilla, ambos entran, corte, Medusa esta parada frente a Mario y le dice:

Que hace una militante base calle 56 orando, esta se corrompió, no niño, hasta los ovarios creo que la religión es el opio del pueblo, le estaba rezando a la sangre, es que a mi hija le bajo la primera regla, es como que le bajara el futuro, y resé, por su futuro.

Dionisio ¿por que se metió este, este pajarito?

¿Quien?

Este, al partido comunista

Medusa mira a Mario y le dice

Contesta la pregunta

Creo porque quería mas justicia

¿Qué es eso, se come?

¿Que cosa?

La justicia poh hombre, que idea mas weonamente burguesa, ¿que mes naciste?

3 septiembre

Virgo, es una mierda, eres mezquino pero pagas el café que te voy a dar.

Eso es justicia. Que necesidad tienes de meterte, o quieres que te encuentre romántico.

Medusa se acerca a Dionisio llamándolo de lentejita

Quieres tocar la sangre seca de una doncella, es un verso que escribí esta tarde.

¿Que hago yo con una chiquilla que empieza hacer mujer?, estoy a un paso del momento de decirle que para comer hay que ser puta o cocinera

Medusa mira al Mario

¿Tienen cocinera en tu casa?

El asienta con la cabeza

Se nota, te da vergüenza decirlo, eso lo que tienen los burgueses entran al partido a purgar las culpas

Que has hecho tú para ser un poco proletariado antes de que el crestón traidor de González Videla pusiera el partido fuera de la ley

Yo estudio

Pero que, ¿vendiste el diario del partido en las calles?

Si, claro

Y eso también te dio vergüenza, es distinto hacer las cosas por que si, que hacerlas por necesidad, ¿te diste cuenta de eso?

Y allí esta nuestra diferencia aunque te hayas metido en nuestra base 56.

Esta secuencia es muy parecida a la anterior ya que ambas enmarcan el interés de Mario por militar en el PC, todo este dialogo, casi un monologo por parte de Medusa hacia los dos personajes, podemos encontrar códigos que se van repitiendo en el discurso de la película, por ejemplo cuando ella esta orando y explica que los marxista son ateos, antropocentristas, pero ella entiende y se justifica con su acción, entonces el primer código, la ideología, segundo código que podemos encontrar en esta secuencia, la formación, ella le pregunta porque la necesidad de meterse al partido, y lo empieza a increpar por su formación o crianza burguesa, ella esta aseverando que el jamás entendería al proletariado por su formación, el se defiende diciendo que estudia derecho, en cierta manera puede ser útil, pero acá viene otro código y concepto clave del existencialismo la necesidad, lo anticipa cuando habla que este punto de plantearle a su hija que para comer en esta vida hay que ser puta o cocinera. Esa necesidad, aceptar lo que te ha tocado vivir te guste o no, tienes que aceptarla, Medusa termina cerrando el tema, diciendo que lo que le diferencia a ella de Mario aunque haya entrado a la brigada es la necesidad.

Nadie se hace marxista por leer marxismo hay una necesidad que constantemente se va desarrollando por lo menos en la primera parte del film.

Después de haber comprendido las tres claves existencialistas que estructuran la motivación de los personajes y luego de haber resaltado 4 secuencias del film y

analizado los diálogos, podemos manifestar que estas tienen claramente un discurso político, debido que sus diálogos se encuentran de un modo muy explícito.

De manera conclusiva, se puede comprobar a través de los diálogos elegidos en estas 4 secuencias, la estructura ideológica del autor.

Cada secuencia elegida contiene varios elementos claves en los parlamentos, elementos que hacen que los diálogos expresen de manera explícita los cuestionamientos ideológicos de los personajes.

Cada dialogo expresado por lo menos en estas 4 secuencias evocan cuestionamientos políticos, cuestionamientos que hacen que cada personaje tome un rumbo diferente en la historia,

Estos cuestionamientos políticos de los personajes como el publicista, la actriz o el mirista fueron necesarios de resaltar con el motivo de entender las motivaciones de ellos.

Por otra parte haciendo un paréntesis, se entiende que el oficio del cineasta constituye varios cargos que hacen de la producción cinematográfica un hecho concreto. Desde estos cargos conocimos por muchos, encontramos desde los más teóricos como el *guión* hasta las lo mas prácticos como por ejemplo la *dirección de arte* y su puesta en escena en los rodajes. Es en el cargo del *guión* donde se puede plantear las motivación de los personajes, los roles que conllevarán y sus acciones a realizar en la obra.

Es en el guión podemos encontrar direcciones para todo el equipo de realización, es un manual a seguir para todos los cargos en un rodaje, desde la dirección de fotografía hasta la dirección de actores, es en esta etapa donde entran los personajes, cada personaje que aparece por lo menos en la mitad del film, esta ubicado como una pieza de ajedrez, que al ser movido detona una acción que repercute en el otro personaje y así con cada uno que va apareciendo, cada dialogo que se menciona desde el comienzo del film hasta la secuencia de *Medusa* a mi parecer está claramente justificado.

Cada dialogo contiene una carga ideológica infiltrada por el autor, no es difícil descubrir esto, pero es precisamente esta estructura la que debemos aceptar y su forma de revelación.

Se entiende que los diálogos son discursos ideológicos, se manifestó en la revista primer plano que el personaje principal Mario, es una trasposición fílmica de la vida de Helvio Soto, todos los cuestionamientos ideológicos y políticos de este personaje son manifestados a través de los diálogos. Una de las razones de tomar los diálogos del film y exponerlos en la investigación es por la simpleza como estos se plantean, con la claridad con que se manifiestan, pero la simpleza no es para nada menor ni paupérrimo, sino que Soto ocupa una forma didáctica y clara de expresión de ideas a través de los diálogos con el fin de que todos vislumbren su postura e ideología

Segunda etapa: Borweddll y su análisis narratológico

Pero antes de pasar a la segunda etapa de análisis es muy necesario tomar el film de Soto y definir si ¿es o no es un film político?

Entonces existen ¿Películas políticas o Autores políticos? :

En el marco teórico se definió la relación de la política y el cine, después se expuso acerca del cine de propaganda, cine militante y cine como arma política, cada uno de estas definiciones plantean una pauta a seguir, cada filme que se considere film político, militante o propagandístico tiene una estructura, desde el guión hasta la puesta en serie.

Voto más fusil en cambio es una mezcla de formatos, considerado por su autor totalmente un film no político, su estructura por lo menos en la primera mitad nos plantea lo contrario.

Desde el punto de vista de mercado cinematográfico nacional el cine de Soto no era un cine que no tuviere público ni salas, por el contrario la gente iba a ver sus películas debido a su estilo controversial, Claro ejemplo de esto, el film "*Caliche sangriento*" película mencionada anteriormente que fue censurada en su estreno pero después tuvo una exitosa cabida en la cartelera nacional. Volvamos a *voto más fusil*, cuando se estrena causa controversia a todo ámbito social, político y docente. Plantea una ficción poco usual y genera discusiones de todo ámbito social.

Muestra una identidad política general, crítica, cuestiona y su vez plantea soluciones al cómo se debería llevar un gobierno en aquellos años.

El primer hito para decir que este film se encuentra dentro del estilo del cine político,

Es debido que cumple un objetivo, la reacción del público. Es decir apunta hacia las masas, ya que toma una anécdota sobre lo ocurrido en lo *Hermida* y recrea lo sucesivo, claramente desde su punto de vista.

Hay aquí una clara relación entre los sucesos políticos desde un contexto social y la manifestación cinematográfica.

El segundo hito, la identidad política colectiva viene dada también por las representaciones mediadas de la historia que se ofrecen como referencia común a la memoria colectiva.

Voto más fusil es una *docu-ficción*, la primera parte pertenece a la ficción, guion estructurado, dirección de actores, puesta en escena, etc.

La segunda parte pertenece al documental, esta parte es donde la memoria colectiva entra en protagonismo, donde los sucesos socio-políticos se toman la pantalla.

Una de las razones para considerar si una película es o no es política es por la exposición de sus planteamientos, en el marco teórico se manifiesta lo siguiente

Por García Escudero (1971)

“Por eso habría que aclarar que en el cine social hay conceptos fundamentales, como los de grupo, colectividad y valores sociales, es un cine que hace referencia a una realidad más concreta, la de la gente, sus posibilidades y su situación; el cine político, en cambio, alude un objeto más abstracto: los juegos del poder y la lucha entre el poder y la sociedad.” ³¹

31. García Escudero, José María. *Vamos a hablar de cine*.

Navarra, Salvat Editores S.A., 1971.

Acá se plantea lo que un cine social genera y expone, se podría manifestar a priori que *voto más fusil* es un film social, por todo lo que contiene y muestra, pero el cine social no es lo Soto realizará en esta film, es más, el juega con los supuestos, con los cuestionamientos y además juega entre el límite de lo real y lo ficcionario.

Según la definición de Escudero, dado estos conceptos, el film se enmarca en lo que un cine político debería proponer.

Debemos seguir con los planteamientos sobre si el film y el autor son o no de estilos políticos, ya se planteó sobre la importancia de los diálogos en el film, también se planteo la diferencia entre si era o no cine social, ahora lo que se deberá demostrar si el film pertenece o no a un cine militante y si es o no un film usado como arma política.

Cuando se habla de cine como arma política se entiende que la manifestación de esta es a través de los contextos sociales, es de importancia volver a recordar a Trenzado y su definición de cine como arma política:

“Cuando hablamos del uso del cine como arma política no nos estamos refiriendo exclusivamente a la utilización propagandista de determinado tipo de filmes, tales como, documentales políticos, bélicos, etc. sino más bien de la manera de cómo algunos movimientos políticos entienden el cine como un espacio cultural a través del cual cabe la intervención política en la sociedad.”³²

El film es un hecho concreto, se escribió, realizó y exhibió, lo que se tiene analizar en cuestión son las repercusiones de la obra, son estas repercusiones las que nos darán las pistas para poder afirmar si este film fue gestionado como arma política, explicaba Trenzado que se debe entender arma política la manera como se entiende la funcionalidad del cine

Y su aplicación a las masas.

32. Manuel Trenzado Romero *“El cine desde la perspectiva de la ciencia política”*, Universidad de Granada

Helvio Soto en la entrevista a primer plano, nos comenta un poco de manera muy resumida su formación, como se inicio en la ámbito universitario como estudiante de derecho, después abandona la carrera cual no ejerce y conoce el grupo “*Ictus*”, continua su vida como reportero fuera del país, incursiona en la escritura, escribiendo novelas, pero su fracaso reconocido por el mismo, hace que regrese a Chile, donde gracias a la escuela de cine experimental de la Universidad de Chile, empieza sus primeras realizaciones, acá nos debemos detener, recapitulemos, Soto tenia mas herramientas en el ámbito artístico para poder generar sus discursos. Había sido reportero, escritor, conocedor de leyes y hasta de teatro, pero al llegar a Chile comienza a experimentar un nuevo formato artístico, el cine, con todo el auge de la llegada de la cámaras de 16 mm se hace más fácil tomar un cámara y salir a registrar, Soto como gran admirador de la *Novelle Vogue*, toma los planteamientos de ellos y se adentra en esta experimentación con el lema “*Una idea en la cabeza y una cámara en mano*” Soto entiende la manera como se debe manifestar el cine y piensa que este lema de los franceses es decisivo para él.

El cine como arma política era muy común en los años 70, especialmente en la Latino América, lo que hace Trenzado es entregarnos una definición no en el ámbito propagandístico sino mas bien desde un ámbito social, el de por qué se debe hacer este tipo de cine y hacia dónde dirigirlo.

Voto más fusil cumple con lo planteado por Trenzado, este film no fue creado como un panfleto de partidos políticos, sino mas que es un medio social donde el autor puede generar interrogantes, preguntas y plantear sus cuestionamientos ideológicos, siempre dirigido a un público activo.

Primeramente para que un film sea parte de un cine militante según la *Novelle Vogue* debe prestar atención a los problemas que afectan a las clases trabajadoras, medir su valor por su eficacia concienciadora y trasformadora de la realidad, ofrecer al espectador un papel activo en la experiencia cinematográfica y finalmente, considerar que el lenguaje fílmico tradicional cinematográfico es algo ideológico en la medida en que contribuye a dotar de sentido a la realidad.

También este tipo de cine deber ser un cine claramente comprometido con la causa que se encuentra relatando.

El cine social casi siempre es de crítica y está a un paso de la crítica política, dice García Escudero (1971), Pero cuando el cine social trasciende la descripción o recreación de esa realidad y comienza a plantear soluciones, y se convierte en cine político.

Es entonces acá donde podemos responder nuestra pregunta en cuestión
Soto como se mencionó anteriormente declara y afirma que *Voto más fusil* en ningún caso

Es un film político, más bien lo plantea como un documento, pero si se toma esta declaración del autor y se contrapone con lo que define Escudero se podrá discrepar con Soto, se puede asumir que el film si es de carácter político, debido que no es un film social, el no crea un film popular, el se encasilla como un cineasta burgués, entonces el no está realizando una película social popular, es cierto que apunta a todo público, pero desde un punto de vista mas burgués e intelectual, Soto creó un film político, como se manifiesta, este film describe, recrea y cuestiona una época social, pero además va mas allá, llega a plantear a soluciones, manifestadas a través de sus personajes.

Esta película traspasa la crítica, deja a partir de la mitad de esta su estructura de cuestionamientos y dudas, y comienza a través de los sucesos sociales, que son más potentes

A generar posturas, plantea hipótesis y se atreve e incursiona con posibles hechos que ocurrían dos años después.

Debido a todos estos hechos es que se afirma la respuesta a la pregunta en cuestión,

La cual es que si, efectivamente *Voto más fusil* es un film político.

Borwedll: Cine ensayo y autoral

El encabezado anterior trató sobre películas y autores políticos, debido a esto, se analizó el film intentando comprobar con las definiciones expuestas en el marco teórico si es que este era o no un film político, la respuesta en conclusión es que si, efectivamente el film cabe dentro del estilo político, ya que cumple con las herramientas empleadas sobre la relación entre cine y la ciencia política.

Se deberá asumir que sí el film cabe dentro del estilo el autor tendrá que serlo de igual manera, pero no, habrá que comprobar si ahora el autor es o no un cineasta político.

Algunos cineastas o críticos de cine pueden hacer la distinción entre autor y obra, Se podrá afirmar que no siempre se sigue la misma tendencia o estilo que las obras que se realizan, para esta parte del análisis encasillaremos a Soto dentro de un definición, *cine autor*.

Identificar a Soto como cineasta autoral no es para nada novedoso, no es fuera de lo normal, podría ser hasta obvio, pero el hecho de entrar a este tipo de cine nos da pie para poder comprobar que Soto si fue un cineasta político aun cuando él lo niegue.

El cine arte y de autor tiene sus propias formas de producción, hasta su propia forma de concebir el guión, este tipo de cine tiene diferencias claras con otras formas de creación cinematográfica, como por ejemplo la Norteamericana.

Borwedll plantea en su libro *la narración en el cine ficción* una estructura especial para el cine de estilo político o de ensayo y cine de autor como le llaman algunos.

“La realidad del filme de arte y ensayo tiene múltiple facetas. El filme tratará de asuntos reales, problemas psicológicos corrientes tales como la alineación contemporánea y la falta de comunicación. La puesta en escena puede enfatizar la verosimilitud de la conducta tanto como la verosimilitud del espacio (por ejemplo, filmación en localizaciones naturales, esquemas de iluminación no hollywoodienses) o del tiempo (por ejemplo, Temps Mort en una conversación). Andre Bazin enfatiza tales aspectos del cine arte y ensayo cuando agradece a las películas neorrealistas el empleo de actores no profesionales para conseguir una adecuación de la conducta. Bazin también analiza como los recursos estilísticos específicos, tales como enfoque en profundidad y la toma larga,

pueden registrar el continuum fenomenológico del espacio y el tiempo.

Estos aspectos localizados no hacen justicia, sin embargo, a la medida en que un realismo “objetivo” se convierte en un principio formal omnipresente.

En nombre de verosimilitud, la rigurosa causalidad de la construcción clásica de hollywoodiense se reemplaza por una ligazón más tenue entre los acontecimientos.” 33

Es claro que los tratamientos cinematográficos dependiendo del género y estilo del film son diversos, la puesta en escena de *Ladrón de bicicleta* es muy distinta a *Ben-Hur*, por eso Borwedll hace una diferenciación muy marcada entre la puesta en escena de un cine ensayo y una ficción hollywoodense.

Pensemos, en *Voto más fusil*, dentro de la definición de Borwedll cabe dentro de los cánones del cine de autor, el plantea que las películas realizadas por cine de autor y cine comercial pueden tener las mismas temáticas pero las formas y tratamientos son los que generan la diferencia.

Borwedll también expresa lo siguiente:

“Al eliminar o minimizar los plazos temporales, el cine de arte y ensayo no solo crea vacíos inconcretos e hipótesis menos rigurosas sobre acciones futuras; también facilita una aproximación de final abierto a la causalidad en general. Siendo motivada como “objetivamente” real, esta finalización abierta es un efecto no menos formal que la dramaturgia de Hollywood más apretadamente “económica”.

La debilidad de las relaciones causales se ayuda de un segundo tipo de esquema, el de una noción subjetiva o expresiva de realismo.

El cine de arte y ensayo intenta presentar personajes. Pero ¿Qué tipo de personajes y como exhibirlos?

Ciertamente, el cine arte y ensayo se apoya en la causalidad psicológica no menos que la narrativa clásica.

Pero los personajes prototipo del cine de arte y ensayo suelen estar faltos de trazos, motivos y objetivos claros. Y algunos protagonistas pueden actuar de manera incoherentemente.

Esto es evidente un efecto de la narración, que puede no dar importancia a los proyectos causales de los personajes, guardar silencio respecto a sus motivos, enfatizar acciones e intervalos “insignificantes”, y no revelar nunca los efectos de las acciones.”³⁴

Se afirma que un cineasta de ensayo o autoral plantea sus personajes con interrogantes, hipótesis abiertas, con motivación confusas y no claras, en el caso del film en análisis, no es tan precisa esta afirmación, debido que en un principio se tiene claro los roles de los personajes y la evolución de estos se va concretando al transcurrir la narración, pero en un momento se detiene y se abandona a los personajes y por consecuencia su evolución.

Pero sigue teniendo un acercamiento a lo planteado, la única diferencia es que las motivaciones de los personajes están claras y bien justificadas.

Debido a esto, se puede afirmar que Soto es un cineasta político, no porque sus filmes hablen o no sobre noticias sobre acontecimientos políticos, sino por qué sus filmes y en especial este con llevan una reflexión en torno al compromiso que se debía tener en esa época y en el compromiso social que deben tenerlos artistas con su sociedad.

También no debemos olvidar la forma en concreto como se gesta la obra,

Cuando se trata de análisis fílmico, Borweddll plantea que siempre, siempre es fundamental identificar la producción y el año de esta, debido que lo obra luego será identificada y analizada con claves que expongan estas.

“Debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significación tiene lugar dentro de lo historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto no indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios”³⁵

Por último Pedro Uris (1999) expone que son los autores especialmente en este tipo de estilo, el político, que pone el valor agregado al discurso del film.

*“Del mismo modo que sucede con los géneros reconocidos y consolidados del espectro cinematográfico, en los que el aficionado puede reconocer y recodar los nombres de sus más caracterizados representantes (Ford, Hawks o Mann en el western, Douglas Sirk o Delmer Daves en el melodrama, Billy Wilder o Blake Edwards en la comedia, etc., aunque ninguno de ellos se dedicara en exclusiva al género del que se le considera maestro)
, también en el cine político podemos catalogar a una serie de cineastas cuya vinculación e importancia dentro del tema no solo es incuestionable sino que casi podríamos decir que son ellos los que componen, con sus aportaciones, la propia realidad del concepto que estamos manejando”.³⁶*

En conclusión, este capítulo se generó un análisis desde del punto de vista de la narratología, estudiando a los personajes de la obra, su intencionalidad, motivación y causas, se desentraña la puesta en escena y los diálogos, pero también se intento descubrir el discurso del autor sumergido en la obra, además con las definiciones del marco teórico se comprobó de manera asertiva que el film y el autor caben dentro de concepción del estilo político.

A mi juicio personal, es en estas películas como en las siguientes que realizo Soto, donde utiliza el dialogo como puerta ideológica que constantemente se abre para expresarnos su manera de ver y entender la sociedad desde su punto de vista.

Y por ultimo Pedro Uris da en el clavo en la identificación de Soto con el cine político, es el autor al fin y al cabo quien alimenta y nutre a este tipo de cine, llegando a identificar de manera inevitable su estilo en sus filmes.

33,34. Borwedll, *la narración en el cine de ficción*.1996.

35. Borwedll, David y Thompson, Kristin, *el arte cinematográfico*, Paidós, 1996.

36. Uris, Pedro. *360º en torno al cine Político*, colección cine, Departamento de publicaciones, 1999.

Capítulo 4: El compromiso del artista

“Creo que Sastre es más importante que cualquier otro intelectual
Contemporáneo”

Helvio Soto

La militancia artística

En el siguiente capítulo, luego de haberse definido conceptos de cine político y militante, después también de realizado un barrido por la historia del “supuesto” cine Latino Americano y el contexto social de los Setenta, y además concretado un análisis narratológico e ideológico de *Voto más fusil*, nos queda por adéntranos en el discurso de Helvio Soto:

“Trato de ser lo mas realista posible. El cine chileno va para adelante. Yo estoy de acuerdo con Allende, y esto no implica ningún falso halago.

En un discurso en Colombia, se recordó a los estudiantes, a los intelectuales, a los trabajadores que, antes de ser un buen revolucionario, hay que ser un buen intelectual, un buen trabajador.

Creo firmemente en esto. Antes de hacer cine revolucionario hay que ser un buen cineasta

A secas. Hay que aprender a fotografiar, a compaginar, a dirigir, hay que aprender a hacer cine revolucionario”

El compromiso del artista realmente está ligado con la sociedad que le a tocado vivir, Soto sabia que tenia que hacer algo si es que llegaba haber un gobierno popular, es por eso que comenzó a rodar *Voto más fusil*, como suerte de testimonio sociopolítico, como un documento de análisis, ya que plantea ideas que las deja abierta para que el espectador busque sus propias conclusiones, pero no deja nunca de estar comprometido con las causas sociales y políticas de Chile.

Metamorfosis es claramente un ejemplo de eso, una película inacabada por el golpe de estado y terminada en el exilio, una de las razones de su término no tenía que ver con fines económicos, sino más bien por compromiso hacia el país.

Hay un compromiso que vas más allá de los fines económicos, hay un deber de informar, criticar y denunciar errores e irregularidad que vemos como agentes de cambio en la sociedad, el deber de educar y generar reflexión con el oficio que elegimos, el de cineasta.

Helvio Soto era un gran motivador, conversaciones con su ex –esposa y actriz, Patricia Guzmán, con ex alumnos como German Moreno y Pedro Ayala dan testimonio de ese ímpetu.

En la entrevista de *primer plano*, el se refiere al compromiso del artista de este modo:

“El cine chileno si existe. Existe el doctor Francia, existe Littin, existe Raúl Ruiz, existe Elsseser, con todas las limitaciones que tú quieras. Yo noto, por lo menos, una intención de cine distinto, nadie podría pensar que Aldo Francia con Valparaíso mi amor, o Elsseser con los testigos, o Raúl, con esa obra endemoniada, que a mi me gusta mucho, tres tristes tigres, pudieran hacerse millonarios. No tienen intención comercial, intención que tú ves en Bohr, o en Alejo Álvarez o en el gordo Becker, en ellos no existe este ánimo. Y esto habla de una nueva actitud moral que es lo que yo voy. Cuando hablamos de cine revolucionario debemos de comenzar por esa actitud moral. Por eso es que podemos hablar de un cine chileno.”

El compromiso del artista ante todo, la razón del encabezado *La militancia del artista*, es debido a que Soto antes militante Comunista después simpatizante izquierdista, no tenía partido político, era independiente, como se mencionó anteriormente se auto definía como marxista Sartreano, pero esta solo era su ideología, su única militancia reconocida era con el arte.

En aquellos años, todos estaban aportando algo a una causa, hasta hubo un manifiesto cuando llegó el gobierno popular, mucha gente del medio artístico hablaba del anti-imperialismo, de la nacionalización de las empresas, según Patricia Guzmán:

“Ni siquiera sabían de que se trataba, muchos de ellos se dejaban llevar por este movimiento hermoso de la UP”.

De todas maneras no deja de ser cuestionable, el concepto de imperialismo hace referencia a la actitud, doctrina o acción que conduce al dominio de un estado sobre otro u otros, mediante el empleo de la fuerza militar, económica o política.

En latino América desde hace muchos años estaba ocurriendo este imperialismo Y había en ese entonces que tener una postura intelectual frente a esa problemática.

A diferencia del anterior colonialismo, este tenía fuertes connotaciones nacionalistas: los estados que lo practicaron pretendían la conquista sistemática de la mayor cantidad posible de territorios con el objetivo de alcanzar el rango de potencias mundiales. No buscaban tanto la transformación cultural de estas zonas como su control político, económico y militar. Este proceso adquirió nitidez en el último tercio del siglo XIX y XX.

En Chile estaba pasando lo mismo, el cine norteamericano entraba muy fuerte y con esto todo su marketing, Coca-cola, Mc Donald'S, sus productos no eran más que su forma de vivir, ellos estaban vendiendo un estilo de vida. Y eso era imperialismo puro.

Como se mencionó todos estaban en contra de este imperialismo, y cada uno de ellos, hablando de los artistas que es el medio que más nos puede identificar, se encontraban generando obras, manifiestos, etc. Allende también buscaba algo similar con su gobierno, proponía varias medidas, como la nacionalización del cobre por un ejemplo.

Pero había una gran discrepancia en el gobierno, es en este mismo donde Soto como ejecutivo de TVN no quedó afuera de eso.

Debido a esto, había que realizar algo, pero tenía que ser neutral, la mayoría de las películas de él claramente era comprometidas, pero no con movimientos ni partidos políticos ni menos con el gobierno por simpatizante que el fuera de Allende, sino más bien un compromiso de Estado, entendiendo Estado como la forma de estructura de una sociedad, la Chilena, es decir Soto estaba comprometido con la sociedad, las personas, obviamente de un punto de vista burgués más que popular, pero un compromiso al fin y al cabo.

Visión del intelectual

Cuando nos referimos a cine político, Soto nos deja claro que él no es un cineasta político (Rev. Primer plano, 1972).

Esta afirmación lo descartamos absolutamente, debido que esta investigación plantea a Soto como un cineasta político y sus filmes de igual manera.

En el ensayo sobre “*La política*” de Aristóteles podemos encontrar definiciones que Soto utiliza en su película *Voto más fusil* con base de su ideología marxista-Sartreana, pero muchos de los dichos y pensamientos de Aristóteles también recalcan fuerte en el pensamiento personal de Soto, como por ejemplo:

“Aristóteles y la política:

La sociedad es un hecho natural, elementos de la familia, el marido y la mujer, el señor y el esclavo.

El pueblo se forma mediante la asociación de familias. El estado se forma mediante la asociación de pueblos: es el fin de todas las demás asociaciones; el hombre es un ser esencialmente sociable- superioridad del estado sobre los individuos; necesidad de la justicia social. La unidad política, tal como la concibe Platón, es una quimera (ilusión), y destruiría el Estado, lejos de fortificarle.- indiferencia que ordinariamente tienen los asociados respecto de las propiedades comunes; imposibilidad de ocultar a los ciudadanos los lazos de familia que unen; peligros de ignorarlos;

Crímenes contra naturaleza; indiferencia de unos ciudadanos para con otros. Condenación absoluta de este sistema.

Estado y ciudadanía:

Examen de las opiniones que recomiendan o proscriben la vida política; la actividad es el verdadero fin de la vida, lo mismo para los individuos que para el estado”

En la primera sección, Aristóteles plantea polos de poder, identifica a la familia como el núcleo base y más fundamental e importante en la sociedad, además plantea la soberanía del estado sobre el pueblo y el pueblo sobre la familia, asociaciones al fin y al cabo.

Llega a la conclusión que el hombre es un ser social y que la actividad de este es su verdadero fin.

El personaje de Marcelo *el mirista* es un claro ejemplo de esta definición, entiende su forma de vivir y no la plantea como una opción, sino que tan solo asume.

Helvio Soto crea a sus personajes con ideologías claras, ideologías que son obviamente visión de carácter autoral, el pensamiento de Aristóteles sobre la política y sobre la sociedad son fundamentales para visión de Soto.

“La verdadera actividad es la del pensamiento, que prepara y rige los actos exteriores.

Continuación de lo relativo a la organización del poder en la democracia condiciones necesarias para la duración de las democracia: no exagerar las consecuencias del principio democrático; evitar la opresión de los ricos y las confiscaciones en provecho del tesoro publico; procurar proporcionar al pueblo un bienestar general.- Medios empleados por algunos gobiernos.”³⁷

La ideología de Soto es fundamental para entender sus obras, es más, es muy necesaria para entender el análisis que se realizó de *Voto más fusil* en la investigación, su postura existencialista Sartreana va de la mano con la postura política que tenía. Identificar pensamientos políticos Aristotélicos en Soto es interesante, sus cuestionamientos plasmados en la película están bien formulados.

De manera importante Aristóteles expresa que la verdadera importancia de un ser político tiene que ser la del pensamiento, como se remarca en texto anterior *La verdadera actividad es la del pensamiento, que prepara y rige los actos exteriores.*

37. Aristóteles y la Política. Ensayo.

Esta afirmación se puede asimilar a la tesis que plantea Soto en *Voto más fusil*, El primer dialogo, el cual abre la película nos plantea lo siguiente:

“Entonces sino crees no viene a cabo las preguntas o eres reformista o eres revolucionario, y si eres revolucionario deberías empezar hacer cosas”

En conclusión esta relación entre Aristóteles y la visión y pensamiento de Soto es interesante, los planteamientos del filósofo son prácticamente los mismos que están en el film. La definición de los poderes de estado y lo que prima en el pensamiento del ser humano se refleja en los personajes que crea Soto.

Helvio Soto y su militancia:

Soto no se podría encasillar en ningún tipo de cinematografía ya que su formación fue bien diversa, estudiante derecho Universidad de Chile, profesión que no ejerció, de joven militó en el partido comunista con su amigo personal Augusto “el perro” Olivares, después de un tiempo Helvio se sale del partido y se declara independiente, se declara sin militancia, optando por una postura *Sartreana* existencialista, claro está, que era simpatizante de izquierda y siempre lo fue, muy comprometido con sus ideales llego a trenzarse en guerra hasta con el partido comunista con el pasar de los años, debido que el no estaba recuerdo con los procesos políticos de este partido y de sus errores en las decisiones de gobierno. Algunas declaraciones de Soto sobre el periodo de su militancia en los años setenta (citado en Mouesca 1988):

“En una época, el partido comunista era el amo del cine chileno. Es evidente que no había las mismas facilidades para un cineasta independiente que para un cineasta comunista. Se practico una especie de racismo en el interior del cine. Para mí- y lamento mucho decirlo- la experiencia del cine chileno durante el periodo de la Unidad Popular, es una experiencia fracasada (...)

El cine chileno dependía de un organismo estatal muy poderoso que controlaba, sobre todo, el partido comunista. Hacia el fin del gobierno de Salvador Allende, fue el partido socialista el que apareció asumiendo una importancia muy grande en el cine. El poder se

compartió entre los cineastas y los organismos políticos tradicionales.

El cine retomo los errores de interpretación política de los dirigentes de la izquierda tradicional: es evidente que un cineasta comunista va a decir siempre lo mismo que el secretario general del partido Comunista. En suma, que su cine es un cine engañoso. Un militante socialista va a decir lo mismo que las autoridades de su partido, sin ninguna reflexión.”

*(Esta opiniones de Helvio Soto fueron emitidas en entrevista con Louis Marcorelles en el diario **Le Monde**, noviembre 2 de 1973.extractos importantes de ella fueron publicados en la revista parisina, **Ecran** nº 22, Febrero de 1974, en su dossier, “Chili: Le cinema del L’Unite Populaire”, en cual se recogen entrevista a Patricio Guzmán, Ruiz y Littin”).* ³⁸

Soto afirmaba que si alguno militaba es un partido político tus obras estarían de una u otra manera influenciada por el partido, es por eso que se declaraba independiente, además también se reconocía cineasta burgués, el cine de Soto no era un cine popular, sino más bien era restringido para un cierto público, el mismo decía que no conocía lo que quería el pueblo, podía sentir adhesión contra la lucha frente la injusticia, pero eso no lo hacía acreedor de decir que sabia como hablaba, deseaba y vivía el pueblo, como otros cineastas afirmaban en aquella época.

38. Mouesca, Jacqueline. *“Plano secuencia de la memoria de Chile Veinticinco años de cine chileno 1960- 1985”*, Madrid, Ed. Litoral, 1988.

Entrevista de la Revista Primer plano (1972) a Helvio Soto le preguntan sobre su película *Voto más fusil*, en esta entrevista podemos encontrar definiciones directas sobre militancia según el mismo autor:

“-En tu filmografía se advierte una cierta constante.

¿Definirías lo que has hecho hasta el momento como cine político?-

Respuesta: *no, yo no definiría el cine que he hecho como cine político, necesariamente,*

Creo que en realidad he hecho una película política, para mí una película política implica necesariamente una toma de posición teórica. Sin ella, es imposible concebir al cine político

-¿Qué opinión tienes del cine militante?-

Respuesta: *yo no puedo negar mi condición de hombre de izquierda. Quisiera que toda la gente estuviese en la izquierda, pero jamás he pensado en convertir una película mía en una bandera de llamamiento a militar en la izquierda, aun cuando, repito, me gustaría que el país se inclinara por la izquierda. Aquí hay una contradicción, si tú quieres, y es lo que a mí me hace vacilar muchas veces.*

Creo que en todos los grandes movimientos políticos hay mucho de publicidad, de táctica y estrategia, frente a las cuales el militante no puede estar en desacuerdo.

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

Y si las cuestionas, dejas de ser un militante. Basta que tú cuestiones el 5 por ciento de una doctrina - y perdona que hable de porcentajes- para que tú quedes inmediatamente fuera de ella. Pierdes,

De inmediato, el derecho a reclamar que los demás te traten como militante puro.

Yo no soy un militante puro y, por lo mismo, no podría reclamar que mis películas sean militantes, no podría decir que constituyen un llamamiento “a granel” para que la gente acepte una posición militante que ni siquiera

Yo suscribo en su totalidad. No sé si está más o menos Clara la respuesta.

-¿Qué eficacia política le atribuyes al cine militante?-

*Respuesta: yo creo que el cine militante, ese cine marginal, como le llaman en Europa, sirve en una medida muy pequeña. Cine marginal sería el de Solanas, el de Podrá de "Vientos del este", que tengo entendido es su último trabajo. En realidad, "Viento del este", más que una película, es un libro. Si, un libro. Una gran banda de sonidos llena de frases y de conceptos teóricos, todos muy inteligentes según el buen estilo de Godard, pero que él se limito a ilustrar con imágenes, con todo tipo de imágenes. Hasta Glauber Rocha sale por ahí hablando sobre el cine del tercer mundo. Pero todo es una espantosa confusión de imágenes frente a las cuales uno perfectamente puede cerrar los ojos y dedicarse a oír la banda sonora, pues allí está la película. Incluso la misma obra postula la destrucción del cine. Un cine de esta naturaleza, evidentemente, es bueno solo para núcleos reducidísimos; reducidísimos no solo en América, sino también en Europa. Es posible, con todo, que algún día el público acepte esta forma de cine, pero por el momento de su escasa repercusión en las masas lo despoja de toda importancia política."*³⁹

Esta entrevista fue realizada en el año 1972 y ya se había exhibido *Voto más fusil*, generando gran controversia en el público chileno, especialmente en el PC, tildando a Soto de anti-chileno por los temas tratados en la película, pero esto no pararía ahí, ya que Soto después en el año 1973 filma la docu-ficción *Metamorfosis*, es con esta película definitivamente que se le declaraba la guerra por los partidos de ultra izquierda

39. Revista de Cine, *Primer Plano*, N° 1 verano 1972,
Ediciones universitarias de Valparaíso.

Queda claro y de forma tajante que Soto no le interesaba militar en un partido político, pero no quiere decir que no se involucraría en política.

David Vásquez en su libro menciona un episodio donde Soto se ve involucrado,

Los años setenta:

“Verano del 73- entrando a temas más conflictivos- resultó particularmente tórrido para el director de cine Helvio Soto, a esas alturas director administrativo de Televisión nacional de Chile, canal 7, quien se trenzó en una agria disputa con el partido comunista, específicamente con el diario Puro Chile, El periódico lo tildo de anti chileno y contrario a los intereses del gobierno, a raíz del filme que realizaba para ese entonces (Metamorfosis del jefe de la policía política) en que hacía referencias a incidentes ocurridos el año anterior entre pobladores de lo Hermida y carabineros: lance que culminó con un obrero muerto y varios heridos. Asimismo, por esos días se estrenaba en Paris su película Voto más fusil (1971), en que revisaba la historia de la izquierda chilena desde los años 30 en adelante, en el cual el PC -a través de El Siglo – considero que no queda bien parado: “...aparecían unos comunistas que eran viejitos ridículos detenidos en el tiempo, arterioscleróticos, electoreros...”. En respuesta, Soto los calificaría de estalinistas y que su película no estaba en contra de la Unión Popular sino de los errores del proceso, reclamando su derecho de criticar y disentir en sus filmes y expresar sus opiniones acerca de la realidad chilena del momento.” ⁴⁰

40. Vásquez, David “1973, la vida cotidiana de un año crucial”, Ediciones, Planeta Historia y Sociedad.

La militancia independiente que tenía por la izquierda era evidente, aun cuando él estaba a cargo de la Programación televisiva como ejecutivo en el canal estatal, en pleno gobierno Popular Soto era consecuente a su ideología, es más, era exigente con los artistas que se denominaban militantes revolucionarios, especialmente los artistas que militaban en el PC, Helvio Soto (1972) declaraba que quien se proclamase artista revolucionario tenía que tener una identidad entre su forma de vivir y su forma de pensar.

Si no existía esa relación y esa identidad, alguien estaba jugando sucio, alguien estaba faltando a su deber de honestidad.

En conclusión, la militancia para Soto iba de la mano con el rol del artista en la sociedad, él planteaba que todos tenemos que ser militante a nuestra ideología como algo a que aferrarse, militar en un partido político para Soto solo era un estorbo para la libre creación artística, ya que te censuraba, marginaba y condicionaba tu discurso, haciendo primar las decisiones de los partidos en tu creaciones,

Y por último Soto expresaba:

“Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta”.

Lenguaje cinematográfico:

¿Qué es la esencia del cine? ¿Qué es el lenguaje cinematográfico?

Durante los años 40 la discusión se centraba sobre cuál era la esencia del cine, si la realidad por la reproducción fotográfica o la ficción por la creación de historias con apariencia de realidad que se asemejarían a un sueño. Esta alcanza en los años 30 y 40 su mayor auge teórico, aunque existiera desde el mismo nacimiento del cine.

Dentro de esta discusión destacarán figuras como Siegfried Kracauer y John Grierson. Grierson, padre de la escuela documentalista inglesa, cree que el cine debe ser únicamente documental ya que el rodaje en estudios y con actores profesionales desvirtúa la esencia del cine y no diferencia del teatro o del vodeville. Para él lo diferente del cine es la capacidad de recoger la realidad y mostrarla, esa es la esencia del cine para Grierson.

El planteamiento qué si la esencia del cine es ficción o no ficción, es complejo y realmente es muy subjetivo, hay cosas puntuales que pueden definir la esencia del cine, la sociedad, la historia, Soto en la revista primer plano da su visión de la esencia del cine:

*“El cine ya tiene un lenguaje. Ya tiene una determinada
Forma de decir las cosas dispone de un gran stock de
Recursos elaborados en Europa y Norteamérica.
Tú puedes hacer un encadenamiento,
Puedes compaginar el material y, con ello,
Dar vuelta el tiempo como un calcetín,
Y así una serie de recursos más.”* ⁴¹

Lo anterior tiene que ver con técnicas cinematográficas, con referirse al cine como herramienta y lenguaje, pero Soto va mucho más allá el habla sobre la identificación del público, de muchas veces el saber interpretar lo que quieren las

41. revista primer plano. 1972 entrevista

Masas es difícil, al final la esencia del cine para Soto tiene que ver con la motivación del autor, ya que el cine tiene un lenguaje, así que lo falta es la motivación del artista.

Como se expuso en párrafos anteriores, saber leer o mejor dicho poder interpretar la historia es algo fundamental para los cineastas, y era algo característico de Helvio Soto, hay varios ejemplos en sus obras donde se adelanta a los sucesos sociales, por ejemplo, en *Caliche* el dice que no hizo una película política sino más bien que generó un texto histórico, el manifestó esto, ya que interpretaba de su punto de vista del porqué de la guerra del pacífico, *Voto mas fusil* por el contrario, el declara que es un documento, y juega con la historia, adelanta sucesos, interpreta la sociedad.

La premonición en *voto mas fusil* y en *metamorfosis*. Son interesantes, ya que primero interpreta sucesos políticos y sociales de los 70 y no tan solo eso, sino que también predice lo que eventualmente podría pasar, por ejemplo, lo que ocurriría con la llegada de Allende al poder.

En *Voto más fusil*, especialmente en la escena previa del asesinato de General Schneider

Julio Jung, hace una interpretación formidable donde en un cuarto se reúne con senadores del DC y de la Derecha y están planteando un posible golpe de estado a Allende antes que fuera confirmado por el congreso.

Este lenguaje de Soto, el juego de interpretación, las premoniciones, hacen de su cine una marca registrada, una marca propia.

Para cerrar este párrafo, el nos deja una interrogante al final del film,

Marcelo Romo en su papel del mirista, antes de terminar menciona este parlamento:

“No ha sido el primer asesinato ni será el último”.

Entrevista Patricia Guzmán.

Buscar definiciones sobre la visión de este director es muy complejo debido que no hay muchos libros que hablen sobre él, y los que hay tocan anécdotas, dichos o escritos que se realizaron sobre una época en particular, Soto no teorizo de manera escrita sobre sus filmes, realizaba clases y charlas motivacionales pero no dejó textos donde se pueda encontrar sus reflexiones.

La entrevista de Primer plano es uno de los pocos textos escritos donde expone su ideología, referentes cinematográficos, pensamientos políticos, etc.

Lo bueno de este texto, es que hace mucho énfasis en el film en estudio.

Lo malo por ponerlo de un modo es que no hubo otra entrevista que se mencionaran sus otras obras.

Es por eso que fue de mucha importancia generar un encuentro con una de sus conocedoras más cercanas, su ex-esposa y actriz protagonista de la mayoría sus películas Patricia Guzmán.

Entrevista realizada en mayo (2010) para esta investigación, nos entrega información muy relevante sobre el compromiso y visión del autor en cuestión:

Hablemos de militancia

No tenía, tuvo sí, pero después se salió de todo, ya que pensaba que eso coartaba tu libertad de decisión a la hora de crear. De todas maneras simpatizante independiente de izquierda.

¿Ideología?

Mmm, se identificaba mucho con Sartre, es más se llamaba marxista-sartreano, no apoyaba el marxismo-leninista, existencialista total.

¿Y cual crees tú que era su postura artística?

Helvio era bien especial, él creía que el rol del artista era tener una opinión y visión,

También él pensaba que una de las cosas importantes en el cine y la artes en sí, era su variedad.

Pensaba que el rol del intelectual era tener una visión crítica de la realidad.

¿Voto más fusil, Metamorfosis y llueve sobre Santiago, que fueron para Helvio y para de ti, de todas maneras tú fuiste actriz de las tres?

Mira estas tres películas son un legado, como te lo explico, son para mi, en serio un acto de amor, especialmente *llueve sobre santiago*, haber como decírtelo, es decir, con esto me pongo yo, con esto yo apporto, con lo que estaba pasando en Chile.

Voto más fusil y *Metamorfosis* fueron películas criticadas en su tiempo, no comprendidas ni por los medios críticos ni por la gente, Helvio vino a tener su reconocimiento en Francia, con estas películas viajábamos por Europa mostrando los procesos sociales que estaban ocurriendo en Chile en aquella época.

¿Y Voto más fusil?

Mira esta película fue muy controversial, es totalmente autorreferente, los personajes de Mario y lentejita, eran Helvio y Augusto Olivares “*el perro*”, ellos eran amigos y entraron al partido comunista cuando jóvenes. Bueno como te iba contando, esta película costo realizarla, y cuando se termina se censura, Helvio tuvo que llevarla a la moneda y mostrarla personalmente al presidente Allende, ni te imaginas la respuesta que le dio, le dice:

Amigo Soto en mi gobierno ningún film o persona será censurada jamás.

Pero como te iba diciendo la película fue controversial, los del PC se le fueron encima, sus colegas cineastas le dieron la espalda, cuando esta película llega a Francia recién es reconocida pero, cineastas que andaban en festivales europeos escribían cartas dando su respuesta en desacuerdo con lo planteado en esta.

¿Cuéntame de esos problemas?

Por ejemplo, cuando estábamos realizando *llueve sobre Santiago*, tuvimos muchos problemas, con decirte que la película fue realizada con aportes Franceses y Argelino, pero la película fue producida en Bulgaria, y estando allá fui la encargada del casting y de la recepción de extras, y como era una película izquierdista tuvimos que pedir ayuda a los partidos de izquierda de Bulgaria y me creerás que de Chile llamaban al partido comunista de Bulgaria prohibiéndoles a la juventud comunista que participaren en la película, hasta ese extremo llegaba la incompreensión.

Esta entrevista fue de gran ayuda para poder definir este capítulo, la idea de buscar y conocer el discurso e ideología de Soto, es muy importante para esta investigación.

Quien más que su ex esposa para contarnos estos detalles íntimos y personales de Soto.

Unas de las razones de este capítulo es conocer la visión del autor y la manera para haber llegado a esta fue realizando un análisis de su obra, luego de este análisis se indagó en la entrevista revista primer plano, donde se obtuvo definiciones más precisas sobre su ideología y postura artística, además se entrevistó a su ex esposa para saber de fuente fidedigna la visión de él.

Por último para Roffé (1993) explica que los filmes son un claro reflejo de nuestra ideología y postura.

“En el análisis no hay una valoración de la obra sino simplemente, compleja actividad, una investigación que conduce a establecer una descripción de la construcción del filme y de cómo las proposiciones ideológicas, narrativas y estéticas del cineasta, en mayor o menor grado, determinan las formas, expresivas y de contenido, de esa construcción. 42

42. Roffé, A. (1993). Una aproximación al análisis fílmico, pp. 95-129. En: Pensar en Cine. Caracas: Conac.

Conclusiones:

“El rol del intelectual es tener una visión crítica de la realidad a la cual pertenece.”

Helvio Soto.

Hay un cine que registra sucesos, hay otro cine que propone soluciones, también hay cine de encargo y un cine que atiende necesidades sociales, cada una de estas temáticas contienen motivaciones únicas y personales.

El Cine político, cine militante, cine como arma política, cine social, cine arte, cine ensayo y cine autoral, todas estas definiciones contienen conceptos, ideologías y teorías.

Pero hay un término que desde un punto de vista personal une todas estas definiciones, el **compromiso**.

Por consecuencia directa el compromiso es la clave para que estas definiciones puedan tener un objetivo claro.

El primer paso para la elección del tema y la razón de elegir a Helvio Soto para esta investigación, fue por un profundo interés en su obra, al visionarla fui descubriendo en sus narraciones, en su dirección de actores y en su guión, un cine diferente, un cine más controversial, después de leer una entrevista sobre su postura artística e ideología comprendí que Soto era un cineasta comprometido con la sociedad.

La investigación parte con muchas interrogantes, y una de ellas se plantea y se responde en la entrevista que realizó su ex esposa Patricia Guzmán.

¿Qué ganaba o ambicionaba Soto con sus obras?

El compromiso, el reconocimiento, son palabras importantes, el tenía que realizar esos filmes, tenía que dejar algo, debía aportar a la causa.

¿Quién paga o financia un cine de autor?, que es lo que lleva a un autor generar filmes políticos aún sabiendo que no habrá retribución económica después.

¿Hasta donde llega el compromiso de un artista? o ¿Qué lo motiva?

Estas preguntas empezaron a generar interrogantes en mi persona, especialmente en quién fue Helvio Soto.

Motivado por estas preguntas se dio el inicio a la investigación llegando a generar esta tesis.

Helvio Soto, director de cine con un estilo diferente a sus colegas de los años 60 y 70, reconocido por sus pares como cineasta político, burgués, intelectual y crítico, pero es acá la primera piedra de tropiezo, obvio pueden decir algunos, es cineasta político, debido que sus películas tratan temas sobre hechos políticos nacionales e históricos, como por ejemplo: *Caliche sangriento* o *Voto más fusil*, pero aún así no era evidencia suficiente para declarar a este director como político, entonces por esta razón, uno de los objetivos principales fue encontrar la definición exacta de este estilo de cine, sus derivados y referentes cinematográficos, desde esa base, el marco teórico se trabajó en énfasis para lograr el primer objetivo.

Pero para llegar a esta afirmación es importante que recapitemos lo tratado en el marco teórico y resumamos sus definiciones.

Se podría generalizar que todo comienza de la postura del autor, director o creador de la obra.

La postura social, ideológica y filosófica de este personaje (Director), es fundamental para la creación, ya que sin esto la obra no tendrá un cuerpo, una forma.

¿Existe el cine político? Y si existe ¿cuáles son sus conceptos?

Buscando definiciones de este tipo de cine, se utilizó el libro "*El cine desde la perspectiva de la ciencia política*", de Trenzado, donde en este, se encontró la relación entre el cine y la ciencia política.

Esta relación es fundamental a la hora de hablar de este estilo, entonces el primer objetivo fue encontrar si el cine político existía, y se encontró, a su vez también se pudo comprobar en la investigación que el cine político no es un género sino mas bien un estilo.

La diferencia entre género cinematográfico es que abarca mucho más campo que el estilo y este se liga con definiciones específicas y no tan grandilocuente como el género.

El segundo objetivo fue definir donde empezó este tipo de cine y sus conceptos. Dentro de este estilo se encontraron diferentes corrientes, las cuales nombramos en nuestro marco teórico, pero tres de estas corrientes puntuales fueron utilizadas en el análisis filmico y contrapuestos con las afirmaciones del mismo Autor.

La relación entre ciencia política y el cine, el cine militante y el cine como arma política.

Estas tres corrientes se usaron en la investigación como base primordial sobre el cine político, después de haber encontrado sus definiciones, fue menester generar un contexto histórico social del autor, donde se expusieron corrientes cinematográficas, motivaciones sociales e ideologías personales del autor.

En un tercer fragmento se analizó un film de Soto, con la intención de comprobar si este film cabría dentro del estilo planteado por Trenzado sobre filmes políticos y a su vez identificar al autor a través de la obra.

Para esto se generó un análisis narratológico del film *Voto más fusil*, este análisis narratológico se basó en dos estructuras, una de carácter personal elaborada por el mismo Helvio Soto donde él propone tres pautas para que el espectador pueda interpretar el film,

Dicho análisis se realizó y se pudo desentrañar el discurso ideológico del autor según una propuesta filosófica existencialista en el film.

La segunda estructura se basó en Borwedll, un análisis narratológico con parámetros específicos propuesto por el.

Parámetros contextuales:

1º el estudio sobre las condiciones de producción del film

2º la reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de su producción

3º la incorporación de principios ordenadores tales como género, estilemas autorales, star-system, movimiento cinematográfico, etc.

4º el estudio sobre la recepción del film, tanto en su momento como a lo largo de los años, si fuera de cierta antigüedad.

5º la inscripción o no en un modelo de representación determinado.

Estos 5 parámetros son los que fueron elegidos para la segunda parte del análisis.

Parámetros fundamentales que sirven para identificar signos referenciales plasmados en la obra.

Después de terminar el análisis del film, se continuó con una cuarta etapa, donde se analizó al autor de forma más directa.

Su ideología filosófica, postura política y artística, es en este capítulo donde después de haber realizado un recorrido teórico, histórico y fílmico se pudo conocer al autor en su más plena expresión, la de artista.

En esta investigación es importante dejar en claro los objetivos que se lograron y los que se fueron descubriendo, lo primero que se logró, fue encontrar material adecuado para el marco teórico, luego de formar esto, se continuó con una contraposición al autor, su obra y las definiciones del marco teórico, esto se debió a que Soto había manifestado en una entrevista que no se catalogaba como cineasta político.

Gracias al análisis del film se pudo afirmar que Soto cumplía con el estilo de cineasta político y su obra se encasillaba según el análisis de Borweddll en un cine ensayo.

De manera conclusiva, este último capítulo buscó mostrar a un Helvio Soto, desde una mirada conocida solo por algunos, y exponerla a futuros investigadores y estudiantes, mostrándolo como un gran motivador, un cineasta didáctico, llegando a realizar sus últimos años de vida como profesor Universitario.

Es muy importante volver a dejar en claro que esta investigación fue de carácter exploratoria, y la razón fue por la poca información del cineasta en cuestión y a su vez al poco conocimiento y divulgación de sus obras.

Por último cabe mencionar un dato importante del segundo capítulo, la idea de exponer los años sesenta y setenta fue fundamental para entender el porqué de la creación de este tipo de obras.

Algunos de los más importantes referentes cinematográficos chilenos de aquellos años, con un *cine social*: Miguel Littin, *cine autoral*: Raúl Ruiz, *cine social y crítico* muy identificado con “el neorrealismo”: Aldo Francia y por último con un *cine didáctico y político*: Helvio Soto.

Helvio Soto un cineasta político, didáctico en su narración, especialmente en su obra *Voto más fusil*, comprometido totalmente al oficio cinematográfico y a la sociedad, fue un cineasta sincero y muy buen lector social, motivador particular a nuevos cineastas.

Cabe terminar afirmando que Helvio Soto es uno de los cineastas más importantes que hubo en Chile, uno de los cineastas más intelectuales de la época latinoamericana y un cineasta consecuente y sobre todo comprometido a los problemáticas sociales.

“Cuando hablamos del uso del cine como arma política no nos estamos refiriendo exclusivamente a la utilización propagandista de determinado tipo de filmes, tales como, documentales políticos, bélicos, etc. sino más bien de la manera de cómo algunos movimientos políticos entienden el cine como un espacio cultural a través del cual cabe la intervención política en la sociedad”.

Manuel Trenzado.

Biografía:

Nace el 12 de Febrero de 1930 en Santiago de Chile, y realiza estudios de leyes, carrera que nunca ejercería. Muy joven, y oyendo el llamado de las comunicaciones, emigra de Chile logrando algunos cargos de asistente en películas filmadas en Argentina, e incluso llega a trabajar en radio en Ecuador. Escribe algunos libros como "Semana a Semana", que tienen regular éxito de críticas.

Para cuando vuelve a Chile, el cine comienza a presentar un auge nunca antes visto: el ingreso de las cámaras de 16mm mas las concepciones sociopolíticas otorgan un aire renovador al cine efectuado no solo en esta parte, sino en Latinoamérica. Su primera película, influenciada por el neorrealismo y su concepción social, se titula "Yo tenía un camarada", la que logra realizar gracias al apoyo de Cine Experimental de la Universidad de Chile en 1964.

Cine Experimental aún en aquellos años a los realizadores jóvenes que, en una actitud vanguardista y desenfadada, comienzan a filmar la realidad como nunca antes había aparecido en una pantalla. [Pedro Chaskel](#) en el montaje, [Héctor Ríos](#) en la Fotografía y [Gustavo Becerra](#) en la música terminarían por ser la columna vertebral de un grupo de cineastas clave del periodo, y desde donde salieron las primeras películas de [Raúl Ruiz](#), [Miguel Littín](#), [Álvaro Ramírez](#), [Carlos Flores del Pino](#), [Leonardo Céspedes](#) y una amplia gama de documentalistas que pasarían a la historia como los forjadores del Nuevo Cine Chileno.

Tras sus primeros cortometrajes, Helvio Soto realiza "[Lunes 1° Domingo 7](#)", su primer largometraje, con fotografía de [Fernando Bellet](#). Después de este ejercicio, filma la que sería su película mas recordada y polémica: "Caliche Sangriento". Censurada por el gobierno de Eduardo Frei Montalva ante las presiones de los militares, pudo ver la luz tras un acuerdo que comprometía la eliminación de unos carteles que herían la susceptibilidad de aquellos años. La película gozó de una amplia difusión por tal motivo, pero una vez exhibida, poco y nada se dijo en la prensa.

Asumido Salvador Allende en 1970, Helvio Soto es llamado a encargarse de labores administrativas en la Televisión Nacional de Chile, lugar en donde ejercía paralelamente su labor como director de algunas series de televisión. Recién en 1971 puede realizar su siguiente largometraje "[Voto mas fusil](#)", una mirada crítica sobre la historia de Chile que fue recibida de manera irregular. Posteriormente filma un largometraje que mezcla ficción y documental y que nunca sería exhibido

en Chile ya que cae un Golpe de Estado que corta abruptamente los procesos democráticos desarrollados hasta el momento. “[Metamorfosis del jefe de la policía política](#)”, aquel largometraje que se aprestaba a estrenar, debe exhibirse en Europa, con una tibia recepción dado que se trata de una crítica a las divisiones de la izquierda en aquel periodo.

Su primera película “europea” es quizá el gran éxito de su carrera. “[Llueve sobre Santiago](#)”, una película que retrata los días del Golpe de Estado, la tortura, los secuestros y las desapariciones, fue aclamada en Europa, Asia y Norteamérica, pero prohibida por el régimen militar. Helvio Soto sufre el exilio en lejanas tierras y no volvería a Chile sino hasta los noventa, donde dedica todas sus energías a formar a las nuevas generaciones de cineastas.

Sus últimos días los destina a sus clases, dictando verdaderas cátedras, en donde el compromiso por el arte era fundamental para entender el cine como un elemento expresivo más que comercial.

Fallece el 29 de noviembre de 2001 a la edad de 71 años.

Fuente: Página Oficial de la restauración de Caliche Sangriento en [www.calichesangriento.wordpress.com]

Filmografía:

Cortometrajes:

Yo tenía un camarada (1964), El analfabeto (1965),
Ana (1) (1965), El ABC del amor (1966)
Érase un niño, un guerrillero, un caballo... (1967)

Largometrajes:

Lunes 1°, domingo 7 (1968)
Caliche sangriento (1969)
Voto más fusil (1971)
Metamorfosis del jefe de la policía política (1973)
Llueve sobre Santiago (1975)
La triple muerte del tercer personaje (1979)
Americonga: Mon ami Washington (1986)

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

Ficha técnica: Voto más fusil

Dirección: Helvio Soto

Guión: Helvio Soto

Director de Fotografía: Silvio Caiozzi

Producción: Telecinema

35 mm. Color y sepia,

Chile, 1971

Duración: 70 minutos

Elenco: Patricia Guzmán, Leonardo Perucci,

María Elena Gertner, Marcelo Romo,

Héctor Duvauchelle, Rafael Benavente

Bibliografía:

- 1) D. Nimmo *"New directions in political Communication"*, 1990, Londres, Sage,
- 2) Manuel Trenzado Romero *"El cine desde la perspectiva de la ciencia política"*, 2000, Universidad de Granada.
- 3) Mouesca, Jacqueline. *"Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno 1960- 1985"*, 1988. Madrid, Ed. Litoral.
- 4) García Escudero, José María. *"Vamos a hablar de cine"*. 1971, Navarra, Salvat Editores S.A.
- 5) Serge, Daney, Después de todo, *"La política de los autores"*, entrevistas, 2001 por *Cahiers du cinéma*, Paris, Paidós.
- 6) Amador, Pilar: *"el cine como documento social: una propuesta de análisis"*, 1996, asociación de historia contemporánea, Madrid.
- 7) Francesco Casetti y Federico di Chio, *"como analizar un film"*, 1994, Barcelona, Paidós.
- 8) 12 Revista de Cine, *Primer Plano*, Nº 1 verano 1972,
Ediciones universitarias de Valparaíso
- 9) Borwedll, *"la narración en el cine de ficción"*.1996. Paidós.
- 10) Borwedll, David y Thompson, Kristin, *"el arte cinematográfico"*, 1996, Paidós.