



FACULTAD DE ARQUITECTURA
ESCUELA DE CINE

**“La representación de la identidad popular en el documental
chileno durante el período 1972-1973”**

Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Producción Ejecutiva y
Dirección de Fotografía.

Estudiante: Tomás Soto Vargas
Profesor Guía: Sergio Navarro Mayorga

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.

Un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular. Santiago de Chile .1970.

Agradezco a todas y todos los que luchan, a los que en el pasado lucharon por el bien comun, por sus hijos, familias y pueblos.

A los convencidos de siempre y a los que aun no han sido convencidos. A los que estan aquí y ahora, a los que ya no estan y a los que seguramente pronto estarán.

A la vida, a todo ser y a toda lucha por la dignidad de este mundo

Porque nada muere, todo solo se transforma.

Valparaíso, marzo de 2015

Índice:

Introducción	06
Objetivo general (hipótesis o pregunta de trabajo)	07
Objetivos específicos	07
Parte I: Marco conceptual	09
Capítulo 1. <i>Sobre La Identidad ¿De qué hablamos cuando decimos identidad?</i>	10
1.1 ¿Qué es identidad?.....	10
1.2 Identidad individual e identidad colectiva.....	10
Capítulo 2. <i>Identidad, Cultura y Sociedad</i>	13
2.1 Cultura, más allá de “ <i>lo culto</i> ”.....	13
2.2 Identidad y Cultura.....	14
2.3 El papel de la sociedad.....	15
2.4 Cultura(s), sociedad y hegemonía.....	16
2.5 Cultura de masas.....	17
2.6 Cultura popular.....	19
2.7 Identidad cultural.....	20
2.8 Identidad como herencia y como proyecto.....	21
Capítulo 3. <i>Identidad popular</i>	23
3.1 Lo popular según Gabriel Salazar.....	23
3.1.1 El Topo de la Historia.....	26
3.1.2 Cultura popular: cultura-objeto y cultura-sujeto.....	26
3.1.3 Cultura popular en Chile: El proyecto social productivista y la cultura social-marginal.....	28
3.2 El sujeto Campesino.....	31
3.3 Violeta Parra y el rol del arte en la identidad y cultura popular.....	33

3.4 Identidad latinoamericana.....	39
Parte II: Marco histórico.....	40
Capítulo 4. Chile y la Unidad Popular.....	41
4.1 La confusa historia de los partidos “auténticamente populares”.....	41
4.2 Antecedentes históricos. Frente popular y Frente de Acción Popular.....	43
4.3 El pacto de la Unidad Popular.....	44
4.4 El gobierno de la UP.....	45
4.5 El MIR y sus frentes de masas.....	49
Capítulo 5. Breve recuento del documental Chileno hasta 1973.....	52
5.1 Antecedentes y desarrollo del documental chileno (1896-1956).....	52
5.2 Auge del documental chileno (1957-1969).....	57
5.3 Documental chileno durante la UP (1970-1973). Un poco de cine e historia.....	60
5.3.1 1970 Manifiesto de cineastas de la UP.....	61
5.3.2 Política cinematográfica de Chile Films.....	62
5.3.3 El rol de las universidades y los cineastas comprometidos.....	64
5.3.4 El registro del primer aviso.....	66
5.3.5 El golpe final.....	67
 Parte III: Análisis	
Metodología, introducción y obras a analizar.....	69
Capítulo 6. “Cuando despierta el pueblo”.....	70
6.1 Tabla resumen.....	70
6.2 <i>Cuando despierta el pueblo</i> . Sobre los autores.....	71
6.3 Lo popular como proyecto político autónomo y el pensamiento del MIR.....	72
6.4 Los sujetos Populares y su identidad. Hacia una Identidad de Clase.....	74

6.4.1 Trabajadores Forestales Maderero: Tendencia social productivista.....	75
6.4.2 Campesinos: <i>Los fundos para los chilenos, no para el gobierno</i>	77
6.4.3 El sujeto poblador, de la resistencia a la liberación.....	81
6.5 <i>Cuando despierta el pueblo... La revolución recién comienza.</i> Discurso, síntesis y representación.....	84
Capítulo 7. “No nos trancarán el paso”	90
7.1 Tabla resumen.....	90
7.2 <i>No nos trancarán el paso</i> . Breves características.....	91
7.3 Análisis. Grado de conciencia y reivindicaciones como construcción de Identidad en <i>No nos trancarán el paso</i>	92
7.3.1 El canto y su rol expresivo.....	93
7.3.2 Identidad, autorepresentación y conciencia.....	94
7.3.3 Las consignas como expresión política e identitaria.....	99
7.4 Final. Música y discurso.....	100
Parte IV: Conclusiones	103
Anexos	107
Bibliografía	117

Introducción

Este proyecto de tesis trata sobre la representación de la identidad popular en los documentales *No nos trancarán el paso* y *Cuando despierta el pueblo*, realizados durante el período de la Unidad Popular (1970-1973).

El motivo de escoger obras rodadas durante dicho período se debe a que fue único en nuestra historia, ya que por primera vez en el mundo se escogía a un gobernante socialista por sufragio universal. Durante la UP, lo popular formaba parte de un proyecto político. El presidente Salvador Allende comentaba en el documental *Compañero Presidente* (Miguel Littin. 1971) que en el gobierno de la UP habían partidos de los trabajadores (PC y PS) y que a diferencia del Frente Popular, en la UP eran estos partidos los que tenían más fuerzas.

Una característica única de dicho período, es la gran cantidad de material audiovisual que fue filmado por instituciones estatales y/o universitarias, y que se conserva gracias a Chile Films, el Instituto Fílmico de la UC, el departamento Cine Experimental de la Universidad de Chile, y el archivo de la USACH (heredero del Departamento de cine de la UTE).

El objetivo de la investigación es plantear y tratar de responder la siguiente interrogante: ¿cómo se representa la identidad popular en los documentales *Cuando despierta el pueblo* y *No nos trancaran el paso*?

Objetivo general (hipótesis o pregunta de trabajo)

Como dije anteriormente, el objetivo general de la investigación es plantear y tratar de responder la interrogante: ¿cómo se representa la identidad popular en los documentales *Cuando despierta el pueblo* y *No nos trancaran el paso*?

Para esto es necesario primero conocer ciertos conceptos clave (identidad, popular, cultura, etc.) que se derivan de esta pregunta; además de los contextos en que las obras fueron realizadas, lo que forma parte de los objetivos específicos.

Objetivos específicos

- 1) Explicar qué se entiende por "Identidad Popular".
- 2) Hacer un breve recuento de la producción documental en tiempos de la Unidad Popular y nombrar antecedentes históricos del documental chileno.
- 3) Hacer una breve descripción histórica del período de la Unidad Popular.
- 4) Análisis formal y de contenido, en relación a la representación de la identidad popular en los documentales *Cuando despierta el pueblo* y *No nos trancaran el paso*.

Al comenzar la investigación, lo primero que se hizo fue delimitar el objeto de análisis, se encontraron poco más de treinta documentales que fueron rodados durante el período y que tratan el tema de "*lo popular*" (Algunos con un enfoque político y otros con un enfoque más poético), de los cuales se seleccionaron:

1972 - No nos trancarán el paso (Dir. Guillermo Cahn)

1973 - Cuando Despierta el Pueblo (Dir. Andrés Racz)

Cabe destacar que el criterio de selección responde a que en dichos documentales se encontraron sujetos populares comunes, tales como el poblador y el campesino. Lo que se busca es dar cuenta de eventuales similitudes o diferencias de cómo se representa lo popular, estando consciente que en muchos casos los documentalistas tenían preocupaciones más ideológicas que estéticas, por lo que eventualmente puede primar lo político por sobre lo popular. Esto se

debe a que, en aquella época, la militancia era mucho más común que en la actualidad. Un grupo importante de cineastas adoptó una clara posición de compromiso político en relación al período histórico que se vivía en el país, ejemplo de esto fue la creación del "*Manifiesto de cineastas de la UP*" en el que declaraban: "*antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo*".

Una vez definido el tema y teniendo delimitado el objeto de análisis, lo que sigue es delimitar los conceptos que se usarán para el posterior análisis. Como dice la socióloga Ely Chinoy en su libro *Introducción a la Sociología* (Buenos Aires: Paidós: 2001): "*La importancia de los conceptos radica en definir los límites y perspectivas de la investigación*" (Chinoy: 23). Para construir el marco conceptual lo primero que se estableció fueron los conceptos claves, uno de ellos es "Identidad", desde donde surgen los conceptos anexos o auxiliares (en este caso: "Nación", "Sociedad", "Cultura", "Popular", etc.), que sirven para comprenderlo mejor y también para establecer lo que Ely Chinoy llama "*Conceptos Refinados*" (que se caracterizan por subdividir el concepto principal mediante la adición de conceptos). En este estudio el análisis conceptual incluye subdivisiones tales como identidad individual e identidad colectiva, de esta última es propia "La Identidad Popular", la cual es entendida como una manifestación de la identidad chilena realizada por las clases populares.

Los principales referentes para el marco conceptual y referencial son el texto "*Identidad Chilena*" (Santiago de Chile: LOM Ediciones: 2001) del sociólogo Jorge Larraín, y una selección de la obra del historiador y ex mirista Gabriel Salazar, quien a lo largo de su obra analiza la historia desde una perspectiva político-popular.

Una vez establecido y explicado el marco conceptual se comienza a desarrollar el marco histórico, el cual consiste en explicar los procesos históricos, sociales y artísticos que hicieron posibles los hechos que muestran los filmes y la forma de ser expuestos por los realizadores.

Parte I:

Marco conceptual

El marco conceptual explicará y delimitará el objeto de estudio a través de la definición de conceptos, los cuales formarán parte del sustento teórico que servirá de base para el análisis. Asimismo, el explicar una cantidad limitada de conceptos, servirá para focalizar el objeto y el tipo de análisis. Ely Chinoy en el primer capítulo de su libro *"Introducción a la Sociología"* (Buenos Aires: Paidós: 2001), explica de qué forma el uso de Conceptos Específicos ayuda a establecer las diferencias entre las ciencias sociales (filosofía, sociología, historia y antropología, entre otras); diferencias que se originan por el hecho de usar distintos conceptos en sus análisis, pero que tienen como fin común comprender al hombre.

La delimitación de conceptos permite una focalización desde una perspectiva específica, es por esto que gran parte de este marco se centrará en delimitar que es la identidad y algunos de sus aspectos particulares. Ely Chinoy también explica la importancia de los conceptos en la teoría, ya que la teoría consiste en un cuerpo de proposiciones lógicamente conectadas sobre las relaciones existentes entre variables (Chinoy: 24).

Este estudio parte definiendo qué es la identidad haciendo un recorrido histórico por los principales avances en su estudio y definiciones para después explicar que existen dos tipos de identidad: Individual o colectiva. Explica que existen diferentes tipos de identidad colectiva y que una de las más importantes es la identidad cultural. Asimismo, define que la Identidad Popular es una identidad Cultural. Luego da a conocer ciertos factores que influyen en la Identidad Popular, tales como "Sociedad", "Nación" y por supuesto, "Cultura".

Después de hacer un breve paso por los factores que influyen en la gestación de una Identidad Popular, se da a conocer el aporte del historiador Gabriel Salazar en el estudio de lo popular, quien hace un recorrido histórico del sujeto popular, las condiciones que ha debido atravesar a lo largo de nuestra historia, y sus formas de organización, participación y (auto) representación política.

Capítulo 1. Sobre *La Identidad* ¿De qué hablamos cuando decimos identidad?

1.1 ¿Qué es la identidad?

La identidad es el conjunto de características que definen a un individuo o grupo. Para Jorge Larraín la identidad tiene que ver también con la "*manera en que grupos e individuos se definen a sí mismos*" (*Identidad y Modernidad en América Latina*, publicado en *Artículos filosóficos*: Santiago de Chile: 1995-1996. Pág. 39), Larraín también valora el aporte de la sociología y la psicología, ciencias que demostraron que la identidad está fuertemente condicionada por la cultura, por lo que afirma que la construcción de la identidad es un proceso social (Larraín, 1996: 39). No olvidemos que la sociedad, la nación, y la cultura están formadas por los hombres y sus ideas.

Influenciado por las ideas de Erikson, Larraín en su libro *Identidad Chilena* (Santiago de Chile: LOM Ediciones: 2001) resume la identidad como "*la lucha por el auto reconocimiento*" (Larraín, 2001: 29).

1.2 Identidad individual e identidad colectiva

Larraín (en su libro recién mencionado) hace en un primer momento la distinción entre Identidad Individual e Identidad Cualitativa. Comenta que el hecho de estudiar la identidad desde las cualidades de un grupo, y no sólo desde el ser como individuo aislado, fue aportado por Tugendhat (Larraín, 2001: 23), quien explicó la confusión de quienes hablan de identidad sin hacer una diferenciación entre Identidad Individual e Identidad Cualitativa. Sin embargo Larraín crítica lo limitada de la acepción de Tugendhat debido a que este en sus estudios no se preocupaba por factores sociales.

El hecho de definir que una identidad puede ser individual o cualitativa hizo que fuese más fácil explicar que existen las "Identidades Colectivas". Una Identidad

Colectiva se caracteriza por un conjunto de características de un determinado grupo (sea cultural, étnico, regional, social, etc.). Las principales identidades colectivas son la nacional, de clase, regional y cultural. (Larraín, 2001: 34-41)

La identidad individual es propia de cada individuo. Dentro de la construcción de la dicha identidad el papel del "otro" juega un papel crucial, puesto que la construcción del sí mismo envuelve necesariamente la existencia de otro, ya que identidad no sólo es auto-reconocimiento, sino también reconocimiento ante los demás, reconociendo las diferencias. Esta diferenciación genera que el individuo adquiera su carácter distintivo y específico (Larraín, 2001: 39). Una de las características de la Identidad Personal es la presencia de carácter. El carácter es la estructura psíquica del hombre, la cual se caracteriza por establecer prioridades o características distintivas. Suele decirse que es hereditario, casi genético, sin embargo se ha demostrado que lo que más influye en la creación del carácter son las relaciones sociales, por lo tanto el carácter es, en parte, un producto del medio social. (Larraín, 2001: 21-48)

Muchos trabajos de diversos autores han tratado de explicar una determinada Identidad Cultural estableciendo rasgos caracterológicos comunes. Ejemplos hay varios, uno de ellos es el ensayo de Humberto Godoy titulado "*El Carácter Chileno*".

El problema de este tipo de análisis es que caen en el reduccionismo caracterológico, como si todos los miembros de una determinada cultura tuviesen el mismo carácter, esto se debe a que antiguamente no existía la diferenciación teórica entre Identidad Personal e Identidad Colectiva.

En resumen, mientras la Identidad Individual es el reconocimiento personal del individuo, la Identidad Colectiva es el reconocimiento colectivo de una serie de sujetos, que se reconocen como parte de un grupo (étnico, regional, social) con una condición común (explotados, marginados, pertenecientes a una tierra, etc.). (Larraín, 2001: 21-48)

Larraín comenta que Honeth y Mead aportaron que la identidad:

"No debe ser entendida como una construcción meramente pasiva, sino como una verdadera interacción en la cual la identidad del sujeto se construye no solo como una expresión del reconocimiento libre de los

otros sino también como resultado de una lucha por ser reconocido por los otros. Esa lucha (...) tiene la potencialidad de ser colectiva en la medida en que sus metas pueden generalizarse más allá de las intenciones individuales". (Larraín, 2001: 31)

Basándonos en lo anteriormente expuesto, podemos entonces decir que la lucha colectiva por el reconocimiento es la característica fundamental de toda Identidad Colectiva.

Capítulo 2. Identidad, Cultura y Sociedad

El presente capítulo propone diversos objetivos. Uno de ellos, es analizar la relación entre Identidad y Cultura, que sirve para definir las diferencias y similitudes entre estos dos conceptos, ya que muchas veces no existe una clara diferenciación teórica entre Identidad y Cultura. Esto servirá para reflexionar si existe una dependencia o interdependencia entre ambos conceptos.

Otro de los objetivos de este capítulo, es explicar qué es una Identidad Cultural. Se hace un breve resumen de algunas identidades y culturas presentes en el período estudiado (1970-1973), que pueden servir para comprender la identidad popular, ya que mientras algunas la abarcan (como por ejemplo la identidad latinoamericana), otras se contraponen a ella (como lo huachaca).

2.1 Cultura, más allá de "lo culto"

La cultura se constituye de todas las actividades y materiales elaborados por una sociedad (es decir, por los hombres que la conforman); va desde un texto hasta un objeto de consumo cualquiera. Por ejemplo, forman parte de la cultura popular chilena las obras de Violeta Parra, comidas típicas e incluso objetos o prendas como el poncho o el volantín. Según el *Diccionario de Psicología* editado por Howard C. Warren (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica: 1979), la definición de cultura (desde un punto de vista antropológico) consiste en “*las costumbres, actos, creencias y formas sociales integradas que practica un grupo o tribu determinados*” (Warren: 78). Lo importante de definir el concepto de "Cultura", es que incluye mucho más de lo que habitualmente se entiende como “lo culto”; incluye prácticamente todas las actividades hechas por el hombre.

¿Cuáles podrían ser los límites de lo que entendemos por cultura? ¿Toda actividad realizada por el hombre es una Actividad Cultural?

Para poder establecer un margen de lo que entendemos por cultura, la clave es entender que la cultura establece costumbres, que es lo que la diferencia de los instintos. El sociólogo Pablo Huneeus en su libro *La cultura huachaca* (Santiago

de Chile: Nueva Generación: 1994) comenta que no toda actividad hecha por el hombre, es por si sola un acto cultural; para él la cultura está en el aprendizaje de comportamientos socialmente adquiridos (Huneeus: 12). Huneeus lo ejemplifica con una cazuela, el acto de comer no es en si mismo un acto cultural (comer obedece a un instinto), el acto cultural esta en preparar y comer determinados alimentos, como por ejemplo, la cazuela. Sin cultura el hombre devoraría alimentos como los animales en estado salvaje, es gracias a la cultura que el ser humano establece normas y costumbres de comportamiento (Huneeus: 12-13). También cabe destacar que toda cultura se enmarca en una determinada sociedad, la cual es capaz de condicionarla (no así de definirla), mas adelante se explicará la importancia de "*lo social*" en la cultura.

2.2 Identidad y Cultura

Mientras la identidad es el autoreconocimiento (individual o colectivo) de ciertas condiciones, normas y costumbres, la cultura sería las actividades y costumbres en si mismas. Por ejemplo, en Chile durante muchos años una gran parte de la población vivía en el inquilinaje (condición social que disminuyo considerablemente gracias a la reforma agraria). Como las condiciones de vida eran tan precarias para los inquilinos, se produjo una gran migración campo-ciudad con la esperanza de alcanzar una mayor calidad de vida. Debido a este hecho (migración campo ciudad) las conductas culturales del bajo pueblo cambiaron, ya no se andaba a caballos, no había vendimia, no se ordeñaban vacas, tampoco había un patrón constantemente vigilándolos. Esto hizo que los jóvenes nacidos en los campamentos (hijos de ex campesinos) ya no se sentían identificados con algunas costumbres de sus padres o abuelos, por ejemplo, para muchos la cueca quedó fuera de contexto. Fue así como muchos adoptaron las costumbres de la cultura de masas, en la forma de vestir, en la música que escuchaban e incluso en las comidas que consumían. Todos estos actos generaron en los jóvenes una nueva identidad diferente a la de sus antepasados.

El arte popular supo reinventarse bajo esas nuevas condiciones de vida, un ejemplo concreto es lo que sucede con el canto improvisado con rimas. En el campo chileno durante mucho tiempo existió una gran tradición de payadores, pero debido a la migración campo-ciudad disminuyeron muchísimo (ahora quedan

pocos en algunas zonas rurales), el canto con rimas improvisado adquirió nuevas formas. Hoy en día, en los barrios y en las tomas de terrenos, los jóvenes hiphoperos hacen freestyle, un canto improvisado en donde la rima y la métrica fluyen en frases sobre la vida cotidiana de quienes lo cantan.

Esto sirve como ejemplo para explicar que el cambio de las costumbres (condicionado por asuntos geográficos, económicos y sociales) es un asunto cultural, y este hecho generó que las nuevas generaciones se sintieran identificadas con otras cosas, lo que hizo que cambiara la identidad.

2.3 El papel de la sociedad

Entre lo cultural y lo social se produce una interdependencia. Como dice Ely Chinoy en su libro *Introducción a la sociología*, la sociedad constituye el hecho básico de asociación humana. Erich Fromm en su obra póstuma *Espíritu y Sociedad* (Barcelona: Paidós: 1996) destaca que la sociedad y el individuo no se encuentran cara a cara, ya que *“la sociedad no es otra cosa que los individuos concretos vivientes, y el individuo solo puede vivir como individuo socializado* (Fromm: 73), esto quiere decir que al ser humano hay que analizarlo como sujeto social, condicionado (pero no definido) por relaciones económicas, políticas y culturales. Esta idea aterriza la percepción de la sociedad, ya que muchas veces se habla de ella en sentido abstracto. Por ejemplo, un error común es la fetichización de la sociedad, la cual consiste en creer que está depositada en ciertas instituciones sociales, las que en realidad sólo regulan y establecen normas de relaciones sociales, que son aceptadas por los individuos. Cuando una sociedad entra en crisis, esta se manifiesta en el reclamo de ciertos sectores hacia las instituciones sociales, que son acusadas de no cumplir correctamente sus funciones, o incluso de estar mal diseñadas; aquí la crisis de las instituciones es una manifestación del problema social, no el problema en sí mismo.

2.4 Cultura(s), sociedad y hegemonía

Si la cultura constituye todo lo que se hace en una sociedad, ¿Qué hace que existan diferentes culturas dentro de ella?

Una determinada sociedad necesita de una determinada cultura para poder subsistir, y viceversa. Sin embargo, debido a que en una sociedad no todas las clases sociales obtienen los mismos derechos y beneficios, cada clase genera sus propios mecanismos de subsistencia, es por esto que surgen diferentes culturas o subculturas dentro de una misma sociedad. Se puede decir que hay dos tipos de sujetos hacia los que esta destinada la cultura: Dominados y dominantes. Es por esto que existe una cultura de elite y una cultura popular. Aun así, no son las únicas que pueden existir dentro de una determinada sociedad o nación, ya que, por ejemplo, existe la cultura de masas, que es la cultura creada por los dominantes para mantener a las masas alienadas.

La idea de lo nacional es lo que muchas veces logra generar una cierta cohesión dentro de los habitantes de una sociedad, aun cuando vivan diferentes realidades sociales. Según el *Diccionario de psicología*, editado por Howard C. Warren, “*la nación es un conjunto de población humana, por lo general numerosa y ocupa un territorio común, posee una cultura bastante uniforme, y que en sus sentimientos y conducta manifiesta lealtad a un símbolo nacional común*” (Warren: 237). Toda nación necesita símbolos, los que sirven para formar el imaginario colectivo y la imagen país, los símbolos no son solo los escudos, banderas o emblemas. En la era de la imagen, todo puede ser transformado en un símbolo (mediante la construcción de una imagen), ejemplo de esto es lo que sucede en documentales, publicidad y películas en general, que se valen de hombres, trajes, formas de hablar, para transformarlos en símbolos de una nación.

Aun cuando se quiera unificar a una sociedad mediante el discurso de la nación, debemos entender que la sociedad solo en el discurso está unificada. Los relatos sobre lo nacional generan una idea identitaria común sobre su origen, apelando a símbolos, leyendas y hombres que lucharon por ella; por ejemplo, en la lucha por la liberación de una nación (los libertadores de América: Simón Bolívar, San Martín, Manuel Rodríguez, etc.), o el *culto* a ciertos hombres que lucharon por su liberación aun sin haberla alcanzado. Lo que se valora de dichos hombres es

haber sido la primera manifestación de conciencia (ejemplos hay varios: Tupac Amaru, Lautaro, etc.), de haber sido el primer grito de libertad.

Entre las diferentes clases existe una pugna cultural permanente, es lo que el filósofo y político marxista Antonio Gramsci llamaba la lucha por la hegemonía. Uno de los grandes aportes de Gramsci fue explicar que la dominación no se da solo por la fuerza. La fórmula más usada por la clase dominante para ejercer su dominación y así perpetuar las relaciones sociales existentes, es ejerciendo hegemonía hacia los dominados, convencéndolos y “naturalizándolos” de su condición. La hegemonía no se da sólo en el ámbito militar o político, se da fuertemente en lo cultural. La cultura popular es desde este punto de vista una contracultura, ya que ejerce contra-hegemonía a las clases dominantes. La naturaleza de la condición contra-hegemónica de la cultura popular se debe a que el reconocimiento de las condiciones históricas y materiales de los sectores populares, los hace conscientes de su condición de dominados, esto genera que la cultura popular sea una cultura de la emancipación, y como tal, difícilmente estará de acuerdo con el discurso oficial hegemónico.

La elite dominante actúa de dos formas frente a la cultura popular. Por un lado la elite dominante tiene su propia cultura (cultura de elite), la cual está sujeta a estrictas normas y condiciones para su reproducción (sujeta principalmente a lo económico, geográfico y religioso, etc.) que genera que *su* conocimiento esté disponible solo para unos pocos (prácticamente solo para ellos mismos, o para quienes acepten sus reglas). Paralelo a esto, para hacer frente a las masas, los dominantes han sido capaces de desarrollar una nueva cultura para los dominados, esta es, la cultura de masas.

2.5 Cultura de masas

La cultura de masas se caracteriza por ser creada desde la dominación (principalmente, gracias al dominio de los medios de comunicación de masas), aquí el pueblo es solo un receptor que imita lo que ve, su capacidad creadora se limita a imitar valores ajenos; es como el slogan del programa televisivo de Canal 13 *Mi Nombre Es*, que dice “*donde el verdadero talento es saber imitar*”. Gabriel Salazar en su texto *Cultura de masas y cultura popular en Chile 1950-2000*

(artículo de *Los proyectos y realidades. América Latina en el siglo XX*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004) sostiene que la cultura de masas tiene su origen en el fordismo, comenta que:

“El fordismo alentó la aparición de estructuras productivas, grandes sindicatos, grandes clases sociales, gigantescos estados burocráticos, grandes planes o ideologías de desarrollo y, no lo menos, de identidades sociales y culturales cobijadas en macizas organizaciones de carácter corporativo, sindical, o político. (...) Ese período es el tiempo en el que podemos hablar con propiedad de cultura de masas, cuando los sujetos no eran sujetos, sino individuos, (...) cuando los movimientos sociales eran vistos como enfermedades del sistema. (Salazar: 242-243).

Para el sociólogo Pablo Huneeus la cultura de masas en Chile se manifiesta en *lo huachaca*. En su libro ya mencionado *La cultura huachaca*, Huneeus lo define como la cultura que expresa la televisión. Dice que hay dos culturas en pugna, una occidental y la otra popular (Huneeus: 13). A lo largo del texto enumera las principales características de *lo huachaca*, dice que no es occidental ni popular, ya que no apunta hacia un real desarrollo humano, por el contrario solo busca generar consumo. Además, comenta varias características de ella, tildándola, por ejemplo, de inmovilizadora. Huneeus también dice que es una cultura de la reproducción de las condiciones ya existentes, por lo mismo, la califica de fácil (al no ser reflexiva, su digestión no supone problema alguno para quien la consume) y emocional. Es decir, busca el sentimentalismo facilista, por lo que puede emocionar, pero jamás va a la medula; sólo ataca la superficie. Por último, agrega que es fragmentaria y evasiva; fragmentaria porque no hace análisis globales, todo lo encasilla y lo divide en fragmentos (por ejemplo, si va a hablar de ciencias solo hablará de eso, no se saldrá del tema que está estrictamente definido, cualquier manifestación holística está fuera de lugar); y es evasiva, porque evade los asuntos reales al tratar todo de forma superficial (Huneeus: 73-101).

2.6 Cultura popular

Como dijimos anteriormente, forman parte de una cultura todas las costumbres que en ella se desarrollan. Hablar de cultura necesariamente implica hablar de un espacio-tiempo determinado y delimitado. En el caso de la cultura popular, en un sentido más abstracto, constituye toda costumbre adquirida por las capas o clases populares que se definen como tales, es decir, los sujetos sociales se definen como tales (populares) debido a sus condiciones económicas, históricas, políticas y/o sociales. Aterrizando dicha idea al período de estudio, podemos decir que la cultura popular en el Chile del período estudiado (1970-1973) es la cultura de los pueblos originarios (principalmente mapuche y aimara), del proletariado industrial, de los mineros, obreros, campesinos y por supuesto, de los pobladores.

Gabriel Salazar, en su texto antes mencionado *Cultura de masas y cultura popular en Chile 1950-2000*, comenta que en aquella época, en las grandes urbes, la cultura popular tuvo diversas manifestaciones, pero algo que la caracterizó fue su masividad. Una de las causas de su masividad está en la industrialización fordista que se desarrolló en Chile durante la década de los 50', esta paradoja surge debido a que se formaron las grandes masas. En el fordismo la industria era como una gran familia, podía darse la situación que pueblos y/o familias enteras trabajaran en la misma industria. El hecho de que se crearan grandes industrias, trajo consigo formas asociativas de gran escala, se crearon grandes sindicatos, que servían para formar identidad de clase, y los obreros solían actuar con solidaridad frente a sus pares (Salazar: 239-261).

Comenta que en este período (años 50'), existía una gran cultura de masas, grandes concentraciones de producción en la hípica y el fútbol. Salazar da a conocer su impresión sobre aquel período:

“Ninguna de esas personas (sus vecinos) vivía un proyecto propio, ninguna de esas personas estaba reciclando su memoria para construir su propia identidad, ninguno de ellos estaba desafiando el sistema que los configuraba de ese modo. Por eso creo que ese período no fue el período de las masas organizadas, sino, principalmente, el período de las multitudes individualizadas, lo que no es lo mismo, pero es igual (como diría Silvio Rodríguez) (Salazar: 244).

El autor también agrega que en aquella época *“el Estado y la Universidad le permitían a uno seguir todo el camino que uno quisiera, y si uno quería seguir en contra el sistema porque lo encontraba malo, tenía los partidos populistas y el gran discurso de la justicia social”* (Salazar: 245).

Con el pasar de las décadas, el desarrollo cultural y político popular fue llegando a más sectores de la población. Ya en el período de la UP, el pueblo conciente había aumentado considerablemente, y los sectores más radicales creían en la autorepresentación (en especial el ala ligada al MIR, a través de sus frentes de masas, como el Movimiento Campesino Revolucionario o el Frente de Trabajadores Revolucionarios). Frente al desarrollo de proyectos políticos de masas liderados por la burguesía, el pueblo fue desarrollando su propia cultura social y política. Para Salazar los sujetos populares, *“creen más en su propia memoria y en sus propias experiencias”* (Salazar: 251).

2.7 Identidad Cultural

Una identidad cultural es por naturaleza una identidad colectiva, ya que estudia las principales características de una determinada cultura, pero es más que una mera enumeración; consiste en el autoreconocimiento de los miembros de una determinada cultura.

Una identidad cultural necesita símbolos, costumbres, historias de lucha. Crea tradiciones y creencias por las que sus miembros sienten orgullo. En ocasiones una identidad cultural puede entrar en conflicto con la cultura dominante. La identidad cultural puede llegar a suponer la presencia de individuos que se sienten sujetos sociales, conscientes de la cultura a la que pertenecen.

El arte es clave en una identidad cultural, muchas veces los sujetos se sienten parte de ella gracias a este. Cantos, cuadros y películas generan identificación en los sujetos. El valor o la importancia del arte en la identidad es su capacidad de rescatar la cultura (costumbres, actos, creencias), y con ello generar identidad (gracias a la identificación de los sujetos con las obras y su cultura). El arte es capaz de elevar y dignificar lo que representa, puede dignificar y sublimizar lo cotidiano.

Es importante hablar de la identidad como proyecto, en especial si hablamos de la identidad popular, ya que pensarla como proyecto la protege de cualquier intento de folclorización. Durante el periodo de la Unidad Popular, lo popular o al menos una parte importante de sus sujetos creían firmemente en un proyecto político, y al hacerlo pensaban a la identidad popular como un proyecto político. Esta es una de las razones por las que durante dicho período se elaboró fervorosamente tanto material artístico; los artistas pensaban políticamente el arte y pensaban la política desde la cultura.

2.8 Identidad como herencia y como proyecto

El autoreconocimiento no solo sirve para preguntarnos quienes somos o de dónde venimos, el objetivo del autoreconocimiento es trazar objetivos concretos. Larraín en *Identidad Chilena*, dice que la pregunta por la identidad no es sólo ¿qué somos?, sino también ¿qué queremos ser? (Larraín: 46).

A partir de los estudios de diferentes autores Larraín distingue que existen 3 tipos de concepciones teóricas sobre la identidad nacional; dichas concepciones pueden adaptarse al estudio de casi cualquier identidad cultural (como es el caso de la identidad popular). Estas son: la concepción constructivista, la esencialista y la histórico estructural (Larraín: 15).

La visión "constructivista", se basa en construir un discurso identitario común para interpelar a los individuos (seres aislados) y constituirlos como sujetos sociales. Ejemplo de esto es la visión de los partidos políticos, en cuyas filas se forma un relato que puede ser sobre la nación o sobre una clase en especial (esto último es común en los partidos que en su origen se denominaron "de clase"), dicho relato interpela a individuos, y los invita a actuar de determinada forma para aportar a la nación. Esta visión ve a la identidad como un proyecto en construcción (Larraín: 7-16).

La visión "esencialista" está al otro extremo, ya que ve la identidad como algo ya formado, cuya esencia es inmutable. El problema de esta visión es que no

concibe la posibilidad de cambio, se puede decir que ésta es una visión conservadora de la identidad. (Larraín: 7-16)

La tercera opción es la visión “histórico estructural”, es aquí donde Larraín se ubica. Esta visión establece un equilibrio entre los dos extremos anteriores, ya que, según el autor, la concepción “histórico estructural” concibe la identidad como la interrelación dinámica del polo público y del polo privado, como dos momentos de un proceso de interrelación recíproca. Esto quiere decir que ve a la identidad como algo que está en permanente de construcción, o mejor dicho, en una reconstrucción; está consciente del pasado histórico pero a la vez no teme cambiar el presente en pos de una mejora de las condiciones actuales. (Larraín: 7-16).

Capítulo 3. Identidad popular

Para definir la identidad popular en Chile, se debe conocer qué sujetos históricos se han sentido identificados y representados en ella. También hay que tener en cuenta que es por naturaleza una identidad colectiva y cultural. Por último, se analiza cómo es posible que la identidad popular pueda llegar a construir un relato sobre la identidad nacional.

Debido a que el objetivo de este trabajo es analizar cómo se representa la identidad popular en ciertos documentales chilenos hechos durante el período 1970-1973, se tomará como referencia el desarrollo de la identidad popular de esa época específica.

La identidad popular en el período estudiado, es la identidad de los sujetos populares, de los pueblos originarios (principalmente mapuche), del proletariado industrial, de los mineros, obreros, campesinos y pobladores.

Se estudiará la identidad popular desde una perspectiva histórica y sociocultural, aplicando muchos de los conceptos antes definidos. Se describirán los procesos de gestación de la identidad popular, y en especial la visión de Gabriel Salazar sobre el mundo popular. También se describirá brevemente al sujeto campesino. Por último se describirá brevemente qué se entiende por identidad latinoamericana, entendiendo que esta última ha estado ligada a los procesos de liberación de los pueblos del continente a lo largo de la Historia.

3.1 Lo popular según Gabriel Salazar

El gran mérito de Salazar ha sido realizar análisis históricos sobre Chile, a partir de análisis político-populares. Cada ser humano es hijo de su tiempo, y como tal tiene la posibilidad de luchar para cambiarlo. Salazar ha vivido en carne propia los procesos políticos que han acontecido en Chile desde la segunda mitad del siglo XX, estos periodos de gran convulsión evidentemente han influido en su forma de pensar. En los años 70' y en especial en el gobierno de la UP, lo que había era una identidad cultural y social manifestada y expresada en un proyecto político.

Salazar era militante del MIR, y le brindó un apoyo crítico. Hasta el día de hoy, Salazar analiza el período de la UP de la misma forma que lo hacían los militantes del MIR durante la época, con esa especie de apoyo crítico. Un ejemplo para evidenciar la diferencia del MIR con la UP es que mientras el primero creaba frentes de masas autónomos del aparato del estado, la Unidad Popular se esforzaba por representar la voluntad popular usando al aparato ejecutivo del estado, cuya burocracia era el principal impedimento para acelerar el proceso revolucionario.

Salazar en varias ocasiones ha citado como caso paradigmático de la UP la situación que se dio poco después del tancazo; en una ponencia titulada "*Poder Popular en Chile: Memoria y Futuro*" (ponencia realizada en la Universidad de la Serena, Chile, 2013) comenta que después de aquel incidente, todos los que creían firmemente en el poder popular marcharon en apoyo del "Compañero Presidente". Dicha manifestación duró casi un día entero, fue como un desfile del pueblo frente a la moneda brindando su apoyo al gobierno y a Allende, Salazar comenta que él acudió a esa manifestación, donde el pueblo (o los manifestantes) gritaban enfervorecidos "*A cerrar! a cerrar! el Congreso Nacional!!!*", esto porque muchos de quienes se sentían parte del proceso revolucionario estaban concientes de que en la cámara la acusación constitucional contra Allende tarde o temprano haría que fuese destituido (si es que antes no ocurría un golpe de estado obviamente). Ellos creían en la disolución del Congreso Nacional para formar la asamblea nacional del pueblo. Cuando ya caía la noche, una gran multitud estaba reunida en la plaza de la constitución, Allende dio un discurso desde un balcón de La Moneda, Salazar comenta que les gritó "*Contrarrevolucionarios! Ustedes son contrarrevolucionarios! Porque la revolución la hace el gobierno del pueblo, la Unidad Popular, el presidente desde el estado, no ustedes*". Para Salazar y gran parte de los que asistieron a aquella manifestación, ese hecho fue muy duro, le dolió desde el alma. Veía como el Compañero Presidente se aferraba a la constitución burguesa, a la legalidad vigente. Este hecho refleja de qué forma la UP creía ser la auténtica representación de la voluntad popular y la manera en que el ala más radical de la izquierda creía en la acción directa, en la autorepresentación y, por ende, en la autonomía del pueblo.

Para Salazar la identidad es clave en la construcción histórica, comenta que la Historia cumple la tarea de investigar los orígenes del estado:

“De hecho la historia como ciencia surge en forma paralela a la constitución del estado moderno (...). Pero la existencia de un Estado, de un Imperio, de una Nación que supuestamente existe como tal, siempre ha exigido querer buscar los orígenes para poder explicarse a sí mismo, encontrar su identidad y a partir de ello establecer la normatividad que permita gobernar en conjunto a las personas que compondrían supuestamente la nación” y agrega “la Historia como ciencia no puede recluirse, auto-recluirse en los orígenes, en las causas o en el pasado. La historia es la ciencia de los procesos en el tiempo. La historia es la historia de la vida de los sujetos y la vida se proyecta” (Salazar: 254-256).

De este modo, Salazar ve a la historia como la búsqueda de la identidad, para que las y los individuos conscientes sean capaces de construir colectivamente su futuro. Valora cómo a veces, el pueblo ha sido capaz de construir sociedad donde no la hay: *“Respecto al tema de la ciudadanía (...) ha sido aniquilada una y otra vez por el centralismo de estado (Salazar: 257).* El autor agrega que el pueblo nunca ha podido actuar como ciudadano, entendiendo al ciudadano como quien construye su futuro construyendo su propia sociedad, su propia *polis* y no como un simple habitante de un territorio o región determinada.

La siguiente es una explicación breve de Salazar sobre el rol que deben jugar los intelectuales. Para el autor, el intelectual

“De una u otra manera se ha insertado la memoria social; no investiga tanto por sí mismo, no intenta responder a pequeños proyectitos que se licitan y se subcontratan, sino que trata de hacer hablar y desarrollar esa voz que surge de esta memoria social, desarrollar la capacidad de cada uno de pensar, resolver y tomar decisiones por sí mismo. Necesita confiar en sí mismo y tiene que confiar en su memoria, en su verdad, en su capacidad, en su construcción, pero nada de ello en términos individuales, sino respondiendo lo social” (261). Es desde esta vereda, donde se ubica Gabriel Salazar.

3.1.1 El Topo de la Historia.

Gabriel Salazar publicó una serie de ensayos para el diario *La Nación* entre 2009 y 2010. Uno de ellos, *El topo de la Historia* (término que proviene de Marx), narra de forma épica como los grandes cambios que ha vivido Chile, han sido posibles gracias al poder y organización del pueblo, Salazar usando un estilo entre épico y poético, llama "*Conversación*" a los movimientos sociales, ya que fue gracias a las asambleas populares, que estos sujetos supieron organizarse. El autor define a este "*Topo de la historia*" como "*esa humanidad profunda (y) apretada contra sí misma*" y agrega que "*no muere ni jamás es vencido...si no se ve en el espacio público es porque, debajo de este, en el espacio local y cultural excava su propio camino (...) Porque nunca ha sido verdadera masa (...), sino un extenso y abigarrado sujeto soberano. Porque si no hace política convencional es porque prefiere hacer historia* (Salazar: 2009-2010, pág. 4-5).

Como se menciona anteriormente, el gran mérito de Salazar fue explicar la Historia desde lo popular, elaborar una Historia de Chile desde el mundo popular, el haber mostrado que el pueblo siempre ha estado presente en los grandes avances de nuestra historia, desde la independencia de la corona española, hasta el arte popular contemporáneo, y que es una auténtica manifestación cultural.

Salazar explica las causas que han llevado al mundo popular a hacer su propio proyecto político, valora la auto-representación del pueblo. En definitiva lo popular se vuelve político cuando se lucha colectivamente por fines de clase (popular), cuando se actúa como clase y no sólo como gremio. En varios momentos decisivos de la historia de Chile ha sucedido eso, el mundo popular ha estado consciente de su condición y ha luchado por su liberación.

3.1.2 Cultura popular: cultura-objeto y cultura-sujeto.

En un libro de diversos autores llamado *La construcción cultural en Chile* (Salazar et al. Valparaíso: Ediciones Consejo de la Cultura, 2010), Gabriel Salazar realizó un capítulo titulado *Cultura-objeto y cultura sujeto*. El autor habla de Cultura-sujeto porque:

“En última instancia cultura es cultivo, cultura humana es autocultivo del ser humano, perfeccionamiento, humanización del ser humano. El autocultivo conduce la transformación del individuo masa (movido como un títere) a un sujeto social consciente de sí mismo, capaz de deliberar con otro verbal y oralmente para tomar decisiones. Cultura es la transformación de ese sujeto consciente en un actor social. (...) Un proceso de empoderamiento que le permite escapar de esa situación de víctima de los sistemas,(...) que lo capacita para escaparse de eso y construir el mismo los sistemas. (Salazar, 2010: 69).

Dentro de la idea de la cultura-sujeto, está la idea de que la cultura puede ser lucha. Salazar lo ejemplifica con las culturas que han subsistido gracias a sus luchas, como los Mapuche: *“cuando el pueblo mapuche lucha es porque es culto. Porque está cultivando su emancipación”* (Salazar: 70).

En relación a la cultura-objeto Salazar la define como *“el conjunto de productos que van quedando a la vera del camino en los procesos de emancipación y de autocultivo de los seres humanos. Puede ser ropa, pueden ser armas, pueden ser cánticos, pueden ser bailes, puede ser comida, cualquier producto”*. (Salazar: 70).

El autor critica el reduccionismo que puede sufrir el concepto de cultura al explicarlo sólo desde el punto de vista de la cultura-objeto. Reivindica el carácter humano de la cultura popular, al agregar:

“Por eso pienso en la verdadera cultura, esa cultura-sujeto que decía. La vamos a encontrar siempre en los sectores populares, ahí es auténtica, ahí es real, ahí es vida. Y la cultura popular no hay que entenderla como un conjunto de objetos coleccionables, eso es folclore. La verdadera cultura asociada a los procesos de humanización es un modo de vida y no es solo un modo de vida, sino que al mismo tiempo expresa culturalmente la identidad de una comunidad o de un pueblo, cuando hay un pueblo o una comunidad tiene una identidad colectiva que se presentó a la sinergia y es la cultura, cultura, entonces es además un proyecto político. (Salazar: 73)

El problema de caer en la fetichización de la cultura, es creer que la cultura está depositada en ciertos objetos. Los objetos son sólo lo que va quedando en el camino. Digo esto porque con la identidad muchas veces sucede lo mismo, se cree que la identidad está depositada en los objetos, se cree pertenecer a una determinada identidad cultural si se tiene o se portan determinados objetos. Por ejemplo, al creer que se es más chileno si se usa poncho para el 18 de septiembre, se cae en la aberración de que ser es tener. Este problema muchas veces también se manifiesta en el lenguaje, como por ejemplo, cuando se cree que el uso de determinadas palabras hace que un individuo sea más "del pueblo". Un ejemplo extremo y vulgar del uso instrumental del lenguaje para aparentar que se es popular, es la utilización reiterada de garabatos, ya sea en programas de televisión, una conversación informal o incluso en una campaña política.

Para Salazar la cultura popular es la que ha sentado las bases para la identidad chilena, y agrega que la burguesía nunca ha podido crear una cultura propia, ya que siempre ha sido europeizante. Esto lo ejemplifica citando a un intelectual norteamericano que pasó por Chile el año 1888, que decía:

"En Chile las clases populares tienen carácter, se han autoconstruido a sí mismas" esto se expresa en la capacidad de autoconstruir, de ser autónomo, de desafiar cuando se opone con autoridad (...) "Pero las clases altas chilenas son pálidas, no tienen carácter. Porque todo lo imitan, viven rodeándose de objetos que vienen de Europa" (Salazar: 71).

3.1.3 Cultura popular en Chile: El proyecto social productivista y la cultura social- marginal

Salazar distingue dos tendencias en las que la cultura popular se ha manifestado políticamente en nuestro país. Estas dos tendencias no han sido sólo expresiones políticas, sino más bien expresiones culturales que debido a sus condiciones se han manifestado políticamente como proyectos históricos.

El denominado "*Proyecto Social Productivista*" (74) es la cultura popular que se desarrolló a partir del siglo XIX, es la cultura de los campesinos:

"Los labradores de tierra adentro que tenían ranchos aislados, que vivían en tierras propias o arrendadas, de los campesinos suburbanos que cultivaron hortalizas para vender en la ciudad, y tenían chacras, que eran chacareros. La cultura popular que surgió de los campesinos libres y de los cosecheros es una cultura productiva". (Salazar: 74).

También es la cultura de los artesanos de aquel siglo, los hombres que se desempeñaban en sus propios oficios, que eran sus propios jefes, como los zapateros, los alfareros, los mueblistas, los artesanos de la greda, etc. Para Salazar uno de los valores de esta cultura fue que:

"Se asumieron a sí mismos como los verdaderos empresarios industriales de este país (...), permitieron un gran desarrollo de la manufactura y la industria en Chile (...), fueron protoindustriales (...). Lucharon por un proyecto industrial y fueron aplastados por el régimen portaliano, lo mismo que los campesinos, los labradores, los cosecheros...fueron destruidos. (Salazar: 74).

Salazar también agrega a los pirquineros, que son los que iniciaron la minería en Chile, y comenta que *"El minero era el pirquinero que trabajaba metido en la tierra, en los pirques, que trabajaba a pulso, como barrero o apir, en la producción de mineral que posteriormente vendía en las canchas a los ingleses"*. (Salazar: 75). Los pirquineros fueron capaces de desarrollar una cultura productiva con cierta autonomía, sin embargo su proyecto fue aplastado.

Si bien es cierto que gran parte de esos proyectos fueron destruidos, por los regímenes de turno, no menos cierto es que gran parte de esa cultura aún perdura, Salazar así lo menciona: *"Toda la cultura chilena del siglo XIX que hemos heredado, desde la cueca, las cazuelas, los ponchos, la cultura minera, la cultura campesina, la artesanal, viene de esa clase productiva que desarrolló un proyecto político que dio lugar a los conflictos armados del siglo XIX"*. (Salazar: 75) El autor también destaca el final trágico que se ha repetido cuando ese movimiento se ha manifestado: *Fue aplastada por el ejército, el mismo que pacificó violentamente la Araucanía. Porque nuestro ejército ha intervenido 23*

veces en nuestra historia desde el asesinato de Manuel Rodríguez (...) y las 23 veces ha aplastado el mismísimo movimiento político que emanaba de la cultura popular". (75-76).

La otra tendencia en la que se ha manifestado la cultura popular como proyecto histórico-político es en lo que Salazar denomina la "*Cultura Social-Marginal*" (76). Esta tiene su origen en la cultura que desarrolló el pueblo mestizo desde el siglo XVII, Salazar nos hace recordar que la masa mestiza es la matriz del pueblo chileno, ya que todos somos mestizos. El pueblo mestizo tuvo que desarrollar su propia cultura, era violentado constantemente porque no tenía derecho alguno. Los españoles tenían sus derechos, y los indígenas también (no muy buenos pero al menos tenían algo), pero los mestizos, muchos de ellos hijos huachos, no entraban en ninguna de las dos categorías antes mencionadas. Esto hizo que los mestizos se transformaran en "*vagabundos sin dios de ley*" (76). Salazar describe la evolución histórica de aquella cultura, como van cambiando los sujetos a través de los siglos, sujetos cuya condición de marginados es algo así como el leitmotiv de esta cultura:

"La cultura de los vagabundos, de los marginales, de los peones cañares del siglo XIX, de los bandidos del siglo XIX, de los conventillos de principios del siglo XX, de los callamperos de los años 30 y 40, de los pobladores de hoy y de los trabajadores precaristas del día de hoy (...), no tiene su centro en el productivismo (...), y en el margen tienen que constituirse como seres humanos, y lo hacen desarrollando redes sociales. (Salazar: 76-77).

Salazar al mismo tiempo que critica a la cultura oficial, valora el esfuerzo de la superación de la cultura marginal, el esfuerzo de cambiar y crear las condiciones en las que sus sujetos se desenvuelven, y agrega:

"Esta cultura margina ¿Por qué Razón? Porque los que viven al margen, en el margen del sistema central, tienen que constituir sociedad donde la sociedad no llega, tienen que constituir economía donde la economía no llega, tienen que construir cultura donde la cultura-objeto oficial no llega, tienen que hacerse seres humanos en el margen, precariamente. Y esa lucha es la más heroica que ninguna y

es más culta que ninguna, porque tienen que unirse en camaradería, en solidaridad, en amistad, en yuntas". (Salazar: 77)

En el quinto tomo de su *Historia contemporánea de Chile, Niñez y juventud* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002) Salazar concluye: *"La cultura auténtica es la cultura de las identidades sociales, y es aquella que se juega, día a día, no en las páginas de la Historia, sino en el hogar, en la escuela, en el trabajo, en la calle y en la plaza pública. Amarrada al género, a la niñez y la juventud. Amarrada a la memoria viva de cada uno"*. (Salazar, 2002: 290-291).

Aquí el calificativo de cultura autentica hace mención a aquella cultura capaz de crear auténticas transformaciones sociales.

3.2 El Sujeto Campesino

A continuación se presenta una breve descripción histórica y sociocultural del sujeto campesino. Durante mucho tiempo gran parte de la población chilena vivió en el inquilinaje, este tipo de sistema hacendal se remonta a la época de la colonia. Los historiadores Julio Pinto y Gabriel Salazar, autores de la *Historia contemporánea de Chile. Tomo II. Actores, identidad y movimiento* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999) comentan sobre aquella época: *"En la colonia nacieron las haciendas y con ellas surgió la necesidad de los patrones de contar con trabajadores permanentes al interior de sus propiedades, los cuales suplirían la falta de indios de encomienda y de esclavos."* (Pinto y Salazar: 102)

El párrafo anterior expone que el sistema hacendal tiene sus orígenes en la esclavitud, ya que en el fondo los peones y campesinos que trabajaron en las haciendas actuaron como un reemplazo de los esclavos. El sistema hacendal puede denominarse como neofeudal, ya que comparte las mismas características del feudalismo europeo, en el cual los vasallos trabajaban para sus señores feudales; a cambio, el señor feudal les cedía una parte de la tierra y/o una parte importante de los bienes que producía la tierra.

Un ejemplo de cómo era la situación chilena del inquilinaje, se puede observar en el documental francés *Chile, La republica del fin del mundo* (1962), en el que se

exponen y exploran “*los problemas que impiden que esta patria se desarrolle*”. Un elemento que le da valor a la obra es el hecho de tener entrevistas grabadas con sonido directo, por primera vez podemos hacernos una idea del período desde el testimonio (visual y sonoro) de sus protagonistas.

En la secuencia de la reforma agraria, el narrador introduce el tema mientras vemos desde un helicóptero el fundo “El Principal”, cuya magnitud parece interminable. Un capataz comenta que del sueldo que reciben los inquilinos, sólo el 25% se les da en dinero, ya que el resto se considera regalía (el cerco, la casa, los animales, la luz, el pan y la leña).



Retratos del Inquilinaje en “*Chile, La republica del fin del mundo*” (1962). En la primera imagen la iglesia como símbolo del régimen patriarcal. En la segunda imagen, retrato de un campesino que ha vivido toda su vida en el fundo, y que no sabe leer ni escribir. Se retrata el sistema del inquilinaje, que puede catalogarse como neofeudalismo.

La escena que resulta ejemplificadora de la despolitización de muchos campesinos de la época, durante el comienzo de la reforma agraria (el documental es de 1962, cuando Alessandri era el presidente de Chile) es una breve entrevista a un hombre que ha vivido toda su vida en el fundo. El hombre responde preguntas, dice que tanto él como sus padres se criaron ahí, que no sabe leer ni escribir, nunca ha votado (debido a que no sabe leer), que tiene hectáreas a su disposición (que en realidad no le pertenecen), y es aquí cuando el entrevistador le pregunta: “*¿Es la misma cosa para usted que sean tuyas o de ellos (de los patrones)?*” El hombre se sorprende con la pregunta, pero no responde nada.

El testimonio que da el campesino en *Chile, La republica del fin del mundo* dista mucho de lo que sucedería una década después, de lo que hablaremos más adelante.

3.3 Violeta Parra y el rol del arte en la identidad y cultura popular

El arte es clave en una identidad cultural, muchas veces es el arte el camino de entrada mediante el cual los sujetos se sienten identificados con una determinada cultura. El valor o la importancia del arte en la identidad está en la capacidad de rescatar la cultura (costumbres, actos, creencias, etc.), y con ello (gracias a la identificación de los sujetos con las obras y su cultura) generar identidad. El arte es capaz de elevar y dignificar lo que representa, puede hacer de lo cotidiano algo sublime. En relación a la música, si retrocedemos hasta la primera mitad y mediados del siglo XX, nos daremos cuenta que este tipo de arte fue uno de los más populares (sino el más popular) de dicho período, una de las causas evidentes está, por un lado, en el avance de la tecnología radiofónica, la aparición de los discos y, por supuesto, la relativa economía de este arte (que a diferencia del cine, era más accesible económicamente. Recordemos también que la televisión comenzó a masificarse tibiamente recién en la década de los 60'). Además de esto, cabe destacar que el analfabetismo en dicho período era mayor que en la actualidad, lo que hacía de la música el arte popular por excelencia, ya que se podía reproducir oralmente. De este modo, no cabe duda que la música es probablemente el arte popular que más se ha desarrollado a lo largo de la historia (tanto por su pasividad como por su legado cultural).

Es por lo descrito anteriormente, que la faceta más conocida de Violeta Parra sea la Musical, sin embargo cabe destacar que la música no fue la única forma de expresión artística de esta intérprete de su pueblo. Violeta Parra dedicó toda su obra a su pueblo, a su tierra, a su patria; fue capaz de hacer que la cultura del su pueblo formara parte del relato de la identidad nacional. El presente capítulo tiene como objetivo demostrar la importancia que tiene el arte en el desarrollo de identidades colectivas, y qué mejor que ejemplificándolo con Violeta Parra, quien dedicó su vida a rescatar lo popular. La mayor parte del capítulo está tomado del artículo titulado *Violeta Parra y la cultura popular chilena* del investigador Juan Armando Epple (Texto publicado originalmente en *Literatura Chilena en el Exilio*).

N°2 Abril de 1977, disponible en línea). Pero antes de eso, quisiera compartir una reflexión del periodista e investigador Rodrigo Ruiz (que ha estudiado las luchas políticas y los procesos sociales de nuestro país), quien en su texto *Trabajo ideológico para crecer*. (Documento colectivo SurDa. Santiago de Chile. 2000, disponible en línea), comenta la importancia del arte en el desarrollo de una identidad popular y su vinculación con los cambios sociales:

“Siempre que nuestro pueblo ha forjado alguna forma de identidad popular amplia, ha sido a partir de procesos de lucha, de ascenso de las ansias de justicia y emancipación. Dicha identidad ha estado llena de contenidos y expresiones que no son propias de la actividad política, pero han sido los procesos de organización y lucha política y social los que han posibilitado su construcción. Aquella fue, por ejemplo, la cultura popular de los 60s y los 70s, visibles desde nuestros días por su Violeta Parra, su Víctor Jara, sus murales y sus pinturas, pero también por el nivel de conciencia, organización y disposición de lucha, por la inmensa sabiduría política popular edificada en esos años. Aquel espíritu permitió desperdigar como semillas, por amplias franjas de nuestra sociedad, lo más alto del pensamiento, de la creatividad desplegada por el pueblo mismo en todos los planos de la vida, dando vida a aquel sueño de Pablo de Rokha: “pueblo y alta cultura”.

Es por eso que al decir “pueblo” en una situación como la nuestra, estamos aludiendo siempre en el fondo y de manera amplia, a un contenido de rebeldía, de justicia social, de igualdad. Se dice “pueblo” y se está nombrando a una multitud incontenible en su deseo de apropiarse de cuanto esté a su alcance, capaz de mejorar el país entero y toda su gente una y otra vez: lo que no es posible sino a costa de expropiarle el timón a los poderosos. Eso es tan claro, que ellos esquivan dicha identidad, evitan a toda costa que esa ola se genere y buscan convertirnos en majaderías como “consumidores” o simplemente “pobres”, pero es por eso también, que “pueblo” es algo que aún está por constituirse, es una necesidad, es el impulso de los empeños de construcción de base”.(Ruiz: 3)

Para Rodrigo Ruiz, el trabajo cultural es trabajo ideológico, por eso es tan importante la cultura popular en la lucha política. El autor plantea que el pueblo

está en un constante proceso de construcción tanto a nivel político como cultural, ya que sin desarrollo cultural, la lucha política se vuelve estéril.

Violeta Parra, fue más que una folclorista o una cantautora, fue una artista íntegra: fue escultora, pintora, ceramista, bordadora, pero por sobre todo, fue una luchadora social. Violeta luchó durante toda su vida por el reconocimiento y desarrollo de la cultura popular Chilena. Violeta nació el 4 de octubre de 1917 y desde pequeña mostró inclinación por la música, dejando el colegio en dos ocasiones (la segunda vez de forma definitiva), también se le considera como una de las principales artífices de la Nueva Canción Chilena, tanto por su obra, como por su proyecto de crear un lugar de encuentro del arte popular, que no fue otro que su famosa carpa, en la cual además apadrinó a importantes conjuntos folclóricos de la época. Como plantea el investigador Juan Epple, en su texto ya mencionado *Violeta Parra y la cultura popular chilena*, el desarrollo de la obra de Violeta Parra no es casual. Según este autor, el contexto de desarrollo de la clase obrera y campesina experimentado durante la primera mitad del siglo XX, producto de importantes luchas sociales, contribuyó al desarrollo de esta prodigiosa artista:

“La trayectoria vital de Violeta Parra, se identifica con las raíces puras de la cultura popular chilena, siendo la representante típica del difícil pero tenaz ascenso de esa cultura a un plano de reconocimiento definido como expresión nacional auténtica (no es azaroso que su vocación artística despierte con posterioridad a la victoria del Frente Popular, en 1938, y que sea valorada como la máxima exponente de la cultura popular chilena durante el gobierno de Salvador Allende)”.
(Epple: 01).

Para Epple un antecedente importante que sin duda influyó a la obra de Violeta es la poesía popular de la primera mitad del siglo XX. Según el autor, este tipo de poesía se caracteriza por:

“Su privilegiada capacidad para hacer de las formas tradicionales un vehículo de expresión de las circunstancias cambiantes de la historia, transformándose en una crónica vivaz –y a veces conflictiva– de la realidad social que constituye su tema básico”, y agrega que “...hay que considerarla como una forma de líneas muy decantadas, que va

evolucionando de acuerdo al ritmo de la historia, y donde se expresan los diversos contenidos, de una sensibilidad colectiva...” (Epple: 02)

El contexto de transformaciones sociales, generó en Violeta la necesidad de expresarse no sólo como un ser individual, sino también como un actor social que forma parte de las circunstancias que le toca vivir, y que, como se dijo, han sido producto de las condiciones históricas de su pueblo. En este sentido Epple agrega que:

“Si la historia ha sido para el pueblo una larga lucha tras la conquista de su propio modo de organizar la vida, en su cultura se da una lucha aun difícil y compleja por conquistar su propia expresión ideológica” (Epple: 3) y continúa: “...la vida de Violeta Parra (...) representa (...) una interrelación entre una conciencia de clase que se ha ido consolidando, fruto de un largo proceso de luchas sociales y práctica política que han hecho una de las más sólidas de América Latina, y el desarrollo del poder creativo de la cultura popular (...). Es el reflejo más claro del avance que experimenta la personalidad histórica de su clase en las últimas décadas, y su infatigable tarea por renovar las manifestaciones de la cultura popular e imponerla como el elemento definitorio de una identidad nacional (...), es un gesto correlativo del avance hacia la conquista de su proyecto de vida social.” (Epple: 5)

Violeta sabía que la ardua lucha cultural no podía hacerla sola. En el ámbito musical, a principios de los años 60', se desarrolló lo que después sería conocido como la Nueva Canción Chilena, la que se caracterizó (entre otras cosas) por su potente contenido político. El investigador Juan Orrego en su artículo titulado *La Nueva Canción Chilena: Tradición, espíritu y contenido de su música* (publicado en *Literatura Chilena en el Exilio. N° 14*. Abril de 1980, disponible en línea), comenta sobre el rol social de dicho movimiento:

“El contenido político-social que sus textos acarrear constituyen un elemento tangible que trasciende sin dificultad, generando ideas e imágenes dramáticas estrechamente ligadas a la realidad histórica del momento, tanto en el plano nacional como continental. Esto la define como una expresión comprometida, no siempre de tono político partidista, pero sí, de 'ímpetu revolucionario', como la describió Víctor

Jara, uno de sus más ilustres cultivadores. Lo 'nuevo' del asunto poético resulta entonces muy evidente, responde a circunstancias históricas reales, al perfilamiento de una nueva conciencia nacional, determinada por valores culturales más que estrictamente geográficos". (Orrego: 01).

Orrego ve en la figura de Violeta Parra un sujeto canalizador de la expresión de desarrollo cultural, artístico y popular que se estaba fraguando en Chile, en especial por su aporte al nuevo movimiento musical:

"El aporte de esta última al desarrollo de la nueva canción chilena fue básico. De la total adhesión al folklore que su obra revela, de su identificación con el pueblo, con sus problemas y sus sueños, con sus luchas y realidades surge tanto lo chileno y tradicional como lo universal, lo dinámico y contemporáneo de su arte." (Orrego: 01).

El investigador sintetiza el aporte cultural de la Nueva Canción Chilena en el hecho de ser una expresión capaz de hacer confluir lo viejo y lo nuevo; por un lado el pasado histórico de la música tradicional del campo chileno; y por otro lado el presente socio cultural que vivía el país expresado en la lucha política popular:

"...dos fuerzas que al parecer son contrarias pero que en éste se complementan; las de la tradición enraizada en el pasado histórico y las de un presente cuya vigencia radica en el hecho de ser este vocero del alma popular en el momento mismo en que el fenómeno folklórico se está produciendo..." (Orrego: 01)

Es así como el investigador termina por darle al movimiento de la Nueva Canción Chilena el status de vocero de su época:

"Al constituirse en vocero de la realidad social y política de Chile, la nueva canción pasó a ser parte del proceso evolutivo del país, que en su caso específico, se remonta, como ya lo hemos expresado, a la década de 1960, cuando esta expresión poético-musical comienza a tomar cuerpo. En este período de creciente polarización entre la clase trabajadora y gobernante, de reivindicación social, de revisión de alianzas políticas, un espíritu de protesta, de rebelión, de denuncia,

predominó en esta canción, pero también, de comentario social.”
(Orrego: 02)

Lamentablemente Violeta no pudo ver en vida el impacto socio-cultural que alcanzaría su obra años después. La artista se suicidó el 5 de febrero de 1967, casi dos años después de la instalación de su carpa. Mucho se especula sobre su muerte, la versión más conocida se le atribuye a una depresión producto del término de su relación con Gilbert Favre, sin embargo, hay quienes aseguran que la depresión que sufría la artista está más ligada al escaso apoyo y reconocimiento que recibió en el momento de instalar su carpa. Violeta soñaba con un centro donde el arte popular se desarrollaría masivamente, pero se encontró con la indiferencia y el escaso apoyo de los medios e instituciones oficiales. Pocos años después de su muerte, la situación del arte popular cambiaría radicalmente, por mil días el pueblo sería el protagonista de su historia, aunque dicho período fue breve en términos históricos, no menos cierto es que significó un hito en la historia de nuestro país, en esta misma línea, Juan Epple comenta:

“Este proceso de liberación del arte popular que ella contribuyó a crear adquirió alas mayores al integrarse al proceso delitito iniciando años después den la Unidad Popular, donde la voz pudo encontrar su encarnación histórica precisa, y en estos últimos años, momentáneamente aplastada por la derrota¹, es sin embargo una voz madura de lucha y esperanza. Es entonces cuando el legado de Violeta Parra de hace raíz definitiva de una identidad humana e histórica que hay que reconquistar.” (Epple: 09).

Como síntesis podemos decir que Violeta Parra, además de ser la Madrina de la Nueva Canción Chilena (con la importancia histórica que esto significa), fue capaz de prefigurar el desarrollo sociocultural que experimentaría nuestro país hasta 1973. El valor simbólico de la obra de Violeta Parra fue concebir la identidad popular como herencia cultural y como parte de un proyecto político popular.

¹ El artículo de Juan Epple fue escrito en 1977 desde el exilio.

3.4 Identidad latinoamericana

La identidad latinoamericana no tiene un origen específico o único, ya que el nombre de Latinoamérica es ya una palabra compuesta. Ser latinoamericano nos lleva a la problemática del mestizaje, del ser que tiene dos orígenes, pero que no se siente parte de ninguno. Es un error común catalogar a lo autóctono como lo auténticamente latinoamericano. Según explica Pablo Huneus en su texto ya mencionado *La cultura Huachaca*, el problema cultural de Latinoamérica se caracteriza por una identidad desarticulada, debido a la presencia de dos culturas en pugna que llevan demasiado tiempo una contra la otra: la occidental y la popular (Huneus: 13).

Ser latinoamericano es ser mestizo; es tener conciencia de que descendemos de la plebe española (de aquellos hombres renegados que viajaron al mundo nuevo), y por supuesto, de los indígenas, quienes llegaron mucho antes que los españoles y que dependiendo de cada tribu o cultura, alcanzaron un cierto grado de desarrollo económico, espiritual y político. Mayas, Aztecas, e incas, todos descendemos de al menos una de esas tres grandes culturas.

Los procesos de colonización nunca terminaron del todo, con las batallas por la independencia solo se logró una cierta independencia política, aun así el bajo pueblo no ganó mucho. Ser reconocido por un otro resulta un avance dentro de la identidad (reconocer la independencia), pero eso es solo el comienzo. Para muchos la independencia de América Latina está inconclusa, esa visión fue fuertemente extendida durante los años sesenta, ejemplo de esto fue la crítica hacia el neocolonialismo de los Estados Unidos.

Parte II:

Marco histórico

Este marco tiene como objetivo dar cuenta de los procesos políticos y sociales ocurridos durante el período de la Unidad Popular; además de comentar las principales obras documentales filmadas durante dicho período. La importancia del marco histórico radica en que a diferencia del marco conceptual (el análisis de los conceptos), se dedica al análisis de los procesos, es decir, da cuenta de algunos antecedentes que hicieron posible tal realidad histórica.

El presente marco se divide en dos partes, la primera parte (**Capítulo 4: Chile y la Unidad Popular**) está dedicada a la Unidad Popular, sus principales partidos, movimientos, y algunos antecedentes históricos. Mientras que en la segunda parte de este marco, (**Capítulo 5: Breve recuento del documental Chileno hasta 1973**) se estudia cómo se fue desarrollando una mirada sobre lo nacional en el documental Chileno. Este capítulo hace un especial énfasis en el período de la UP.

Capítulo 4. Chile y la Unidad Popular

El presente capítulo está dedicado al estudio de la Unidad Popular como proyecto político, y hasta qué punto significó un proyecto político-popular. Para ello se toma como referencia bibliográfica el tomo I de la *Historia de Chile. Estado, legitimidad y ciudadanía* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999), escrita por Gabriel Salazar y Julio Pinto. Otro punto importante de este capítulo es realizar una aproximación sintética al pensamiento del MIR; determinar cuál era su postura con respecto a la situación experimentada durante el gobierno de la UP.

4.1 La confusa historia de los partidos “auténticamente populares”

Gabriel Salazar y Julio Pinto dedican un breve capítulo al tema de lo popular como proyecto político en el libro recién señalado *Historia de Chile. Tomo I. Estado legitimidad y ciudadanía*. El capítulo se titula *La confusa historia de los partidos “auténticamente populares”*. En él, intentan deslucidar hasta qué punto los partidos que Allende denominó “auténticamente populares” (PC Y PS) actuaron como instrumentos de liberación popular. Así, los autores comentan:

“Cabe referirse, en este punto, al rol histórico y político de los partidos que Salvador Allende llamó “auténticamente populares” (debe entenderse el Partido Socialista y el Partido Comunista), y que la mayoría de los ingenieros políticos que escudriñan el “campo de fuerzas” opta por llamar “Izquierda” (...). No se puede negar que, a lo largo de casi dos siglos, las clases bajas han tenido dificultades para establecer pasajes orgánicos entre ellas y los partidos políticos que han proclamado asumir su representación (...). Es claro que entre 1903 y 1925 – producto de una profunda reflexión puertas adentro– la clase popular optó por politizar directamente sus propios movimientos de base, sin consolidar masivamente ninguna propuesta partidista. Y es también claro que, a la inversa, ningún partido político apoyó en forma leal y consistente las propuestas que esos movimientos levantaron entre 1918-1925. La prueba está en que el texto constitucional de 1925 -redactado por políticos de diversos partidos- no incluyó ninguna de esas propuestas. (Salazar y Pinto, 1999: 250-251)

Para los autores el hecho de que los partidos actúen dentro de la política institucional formal, en donde las reglas del juego históricamente las han puesto las clases altas, impide que los partidos actúen como reales representantes del mundo popular, por lo que finalmente terminan desvirtuándose. Ejemplo de esto es cómo abordan los partidos tradicionales el tema de la lucha de clases, y en general cómo se terminan instrumentalizando las luchas:

“...todos los partidos comenzaron a jugar al aprendiz de brujo y apostaron a la lucha de clases ínsita en los “problemas socio-económicos”. Juego, porque la lucha de clases, como tal, no fue nunca asumida en serio por los partidos como proceso central de la política, sino, sólo en tanto que proceso aledaño e instrumental del verdadero ritual político, que comandaban la Constitución y la Ley. De aquí que, cuando el bajo pueblo pudo decir una frase y no un monosílabo (lo que ocurrió alguna vez en concentraciones callejeras), gritó: “¡Presidente! ¡A cerrar el Congreso!”, el Presidente gritó a su vez: “¡Nunca!”.

Los partidos que el Presidente Allende llamó “auténticamente populares” acataron, desde 1933 el texto constitucional liberal (...). Una vez dentro del sistema político formal, la única acción histórica disponible para los partidos populares era la de vanguardizar (por sí o en combinación con otros)...” (Salazar y Pinto: 251).

Esta voluntad de vanguardizar llegó a su punto culmine en el gobierno de la UP, y lamentablemente debido a que hasta ese momento no había existido ningún otro gobierno socialista que llegara al gobierno a través de la democracia representativa, no existían referentes de donde aprender. Para Salazar y Pinto queda la interrogante de si será posible que en el futuro hayan instrumentos políticos eficientes que sean capaces de canalizar la voluntad popular:

“¿Podrán los partidos auténticamente populares concentrarse menos en las contriciones sufragistas y más en la fase constituyente del Estado y del Mercado, que es donde realmente se cometen los grandes pecados contra el pueblo? ¿Podrán, a futuro, plantearse el desafío, no de ‘representar’ la silabeante voz electoral del pueblo, sino de ‘desarrollar’ su auténtica y poderosa voz?” (Salazar y Pinto:251-252)

Esta última reflexión resulta clave para el presente estudio, ya que al aplicarla al ámbito del cine documental político, queda la interrogante epistemológica de qué hacer, ¿representar la voz del pueblo, o hacer que desarrolle su auténtica y poderosa voz?. Esta interrogante intenta ser resuelta en el análisis de los documentales.

4.2 Antecedentes históricos. Frente Popular y Frente de Acción Popular

El frente popular fue la primera vez que el partido comunista chileno formó parte de una coalición que gobernó el país. A fines de 1938, Pedro Aguirre Cerda asume la presidencia de la república. Se iniciaron una serie de reformas entre las que se destaca la CORFO (corporación de fomento a la producción). Así lo menciona Carlos Ossa en su libro *Historia del cine chileno* (Santiago de Chile: Editorial Quimantu, 1971):

“...fue una de las obras de mayor envergadura emprendidas por el gobierno del Frente Popular, que había asumido el poder en octubre de 1938. Significaba en ese momento el más decidido empuje infraestructural para combatir las lacras del subdesarrollo de un país dominado por su producción agraria” (Ossa: 42).

En el año 1941, solo días después del sensible fallecimiento del mandatario, se crearía Chile Films, sociedad cuyo capital inicial fue posible en gran medida gracias a la CORFO que financió la mitad del presupuesto del proyecto.

Después de la muerte de Pedro Aguirre Cerda, pasarían oscuros años de persecución a los trabajadores organizados, en especial al Partido Comunista, que se vio obligado a pasar a la clandestinidad entre 1948 y 1958. En 1958, se forma el FRAP (Frente de Acción Popular), que proclama a Salvador Allende como su candidato (quien finalmente pierde la elección).

En 1964 el Frente de Acción Popular (liderado por el PC y el PS) proclama nuevamente a Salvador Allende como candidato a la presidencia, Sergio Bravo y

Joris Ivens filman documentales sobre la campaña presidencial. Allende pierde nuevamente las elecciones.

4.3 El pacto de la Unidad Popular

A finales del año 1969, los principales partidos de izquierda firman el “Pacto de la UP” dicha coalición era más amplia que su antecedente el FRAP. Las principales organizaciones que conformaban la UP eran el Partido Socialista, Partido Comunista, el MAPU y la Izquierda Cristiana. El pacto de la UP incluía una serie de compromisos programáticos, pero más que una alianza táctica, era una alianza estratégica. A continuación se presentan los aspectos más importantes del pacto de la UP:

“El pueblo a la victoria”:

“El proceso político chileno de los últimos años ha ido creando las condiciones necesarias para una mayor polarización y definición de las fuerzas en lucha...”. Esto ha culminado en “la concertación de un programa común y en la decisión de conducir al pueblo a la victoria (...), cuya amplia base de sustentación la aportará plural e integradamente la totalidad de los partidos como movimientos y fuerzas sociales que han hecho posible la unidad del pueblo. (Pacto UP: 01)

“Unidos más allá de la elección presidencial” y “Clamor unitario del pueblo”:

“...basa su acción en un programa claro sin ambigüedades, elaborado en común, y en un trabajo coordinado y de equipo (...). En definitiva, la Unidad Popular ha surgido como una unión política consecuente y estable, que irá reforzando cada día al particular en común en los múltiples combates del pueblo por la solución de sus problemas y la realización de los cambios revolucionarios” (Pacto UP: 01-02)

“Será el gobierno del pueblo y no de un hombre”:

“Declaramos enfáticamente que (...) los partidos y movimientos que lo apoyan harán un Gobierno del Pueblo (...), dirigiendo al país sobre bases de integración y colaboración de las colectividades políticas y

populares, y las organizaciones sindicales y de masas, asumiendo cada cual su respectiva responsabilidad...” (Pacto UP: 02)

“El gobierno de la unidad popular será un gobierno fuerte (...), por la coordinación constructiva de las fuerzas políticas que lo integran, por el apoyo resuelto del pueblo...” (Pacto UP: 03)

El gobierno de la UP tenía la particularidad de proclamarse como el gobierno del pueblo, de los trabajadores. Este rasgo identitario hace que sea recordado hasta el día de hoy. El hecho de que la UP fuera una alianza estratégica y no táctica, significaba que la unión de los partidos y el apoyo popular, estaba sustentado en sólidas ideas, fuerzas, convicciones. Debido a que fue Allende quien asumió como candidato (el candidato que a la postre fue capaz de ganar las elecciones), generó que el MIR le diera apoyo un crítico al proceso. El MIR le brindó seguridad personal al presidente Allende, y el gobierno le devolvió el favor sacándolo de la condición de clandestinidad en el que se encontraba hasta antes de que Allende asumiera la presidencia.

4.4 El gobierno de la UP

El 4 de septiembre de 1970, Allende obtiene mayoría realitva en las elecciones presidenciales; logra sacarle poco más de un punto de ventaja al derechista Alessandri, en unas de las elecciones mas reñidas de la Historia de Chile (36.6 contra un 35,29%). Por otro lado, el demócratacristiano Radomiro Tomic, queda relegado a la tercera ubicación al obtener solo un 28%. Con este escenario, Allende debía ser ratificado en el parlamento, pero la derecha (ayudada y financiada por al CIA) comienza a crear un clima de crisis. Es así como un par de días antes de la votación del congreso nacional, ocurre un atentado contra el Comandante en jefe del ejército Rene Schneider, quien siempre mantuvo una postura constitucionalista frente a la situación. Schneider moriría tres días después en el Hospital militar. El 24 de octubre de 1970, Allende es ratificado por el senado con 153 a favor y 35 votos en contra. La Democracia Cristiana desempeñó un papel clave para que Allende fuera ratificado, ya que se firmó un documento de garantías constitucionales suficiente como para que la DC le diera los votos a Allende en el parlamento.

Semanas después de asumir el mandato presidencial, Allende impulsa la primera gran medida, que a la postre es una de las más significativas, y que se mantiene hasta la actualidad (aunque ahora de forma relativa): la nacionalización del cobre. Fue una de las pocas medidas en las que se logró un amplio acuerdo en el parlamento, pero a la vez, significó ganarse la enemistad de los Estados Unidos. El primer año de gobierno de la Unidad Popular, fue el más efervescente de su mandato: otra medida importante fue la aceleración de la Reforma Agraria, proceso que por cierto fue desacelerado al poco tiempo, debido a que la oligarquía encontró trabas legales que hicieron más difícil las expropiaciones. Patricio Guzmán en su documental *Salvador Allende* (Chile, 2004), retrata de la siguiente manera lo que significó para el pueblo y para él, el gobierno de Salvador Allende:

“En cada rincón del campo y de la ciudad cada hombre, mujer y niño participaba en la creación de una vida nueva. Estábamos desbordados, la cámara realizaba múltiples acciones colectivas. Era el tiempo de los grandes pasos históricos, Allende cumplió su programa, estatizó fábricas y empresas monopólicas, nacionalizó la banca, el acero, el salitre, el carbón y el cobre. No olvidó sus promesas. Durante el primer año creó una situación de gran prosperidad, la energía podía tomarse con las manos” (Documental *Salvador Allende*. Dir. Guzmán, min. 38-39).

Como se mencionó, el proceso de la reforma agraria fue acelerado, esto, sumado al hecho que el MIR dejara de ser clandestino, permitió la aceleración de procesos de tomas de terrenos. El MIR, a través del Movimiento Campesino Revolucionario, concientizaba a los campesinos y al pueblo mapuche para fomentar las tomas de terrenos y así convencer al campesinado de pensar como sujeto revolucionario.

Uno de los grandes proyectos que no se pudo concretar durante la UP, fue el de la Escuela Nacional Unificada, que buscaba que todos los habitantes del país tuvieran acceso al mismo nivel de servicio educativo, sin discriminar origen socioeconómico. El proyecto tuvo como principales opositores a la derecha, parte importante de la iglesia católica, y sectores estudiantiles reaccionarios como los gremialistas. Todos ellos argumentaban que el proyecto atentaba contra la libertad de enseñanza, que en el fondo sería un lavado de cerebro para difundir el marxismo.

Hacia 1972, la derecha y el gobierno de los Estados Unidos seguían con la intención de derrocar al gobierno. La burguesía arremete con un gran paro nacional, en especial de fábricas y camioneros, comenzando así con la escases de alimentos, de materias primas y de gasolina. Patricio Guzmán comenta el paro de Octubre de 1972 en su documental recién señalado:

“En octubre del 72’ una huelga patronal de enormes proporciones calló sobre Allende. 70.000 camiones y miles de buses dejaron de circular (...). El pretexto era la escases de repuestos de origen norteamericano, pero era una huelga política y agresiva, nada menos que el primer paso de la estrategia de masas de la burguesía. (...) El paro fue una guerra de nervios, la oposición creo problemas terribles para la vida cotidiana, por cuyos resultados, a veces dramáticos, reprochó al gobierno. Era como hacer el papel de ladrón y policía al mismo tiempo...” (Documental *Salvador Allende*. Dir. Guzmán, min. 51-52).

La respuesta al paro no se hizo esperar, Allende debía actuar pronto, y optó por la intervención estatal a las fábricas paradas, cuestión que fue duramente criticada por la oposición, Guzmán lo relata de la siguiente manera:

“Los enemigos de Allende casi ganaron la batalla, pero ninguna fábrica cerró, el ferrocarril no paró, los puertos siguieron abiertos, los servicios públicos no interrumpieron el trabajo. Allende nombró al general Carlos Prats como ministro del interior y puso a otros dos militares más en su gobierno. La huelga fue suspendida, sin embargo la parte más radical de la izquierda le reprochó que se estaba apoyando más en los militares que en los trabajadores.” (Documental *Salvador Allende*. Dir. Guzmán, min. 52).

En este complejo contexto llegamos al fatídico año de 1973. El primer hito político del año lo marcarían las elecciones parlamentarias, que tuvieron una participación histórica para la época. La oposición agrupada en la CODE (Confederación por la Democracia), necesitaba de dos tercios del parlamento para acusar constitucionalmente al presidente Allende, mientras que para la Unidad Popular cualquier aumento de parlamentarios, por muy mínimo que fuese, sería considerado un éxito.

Finalmente, la Unidad Popular gana más adeptos alcanzando un 44.03% de las preferencias contra un 55.7% de la CODE, porcentaje insuficiente para poder llevar a cabo con éxito una acusación constitucional contra el gobierno.

El 29 de junio de 1973, el regimiento del ejército realiza sin éxito un intento de golpe de estado, conocido como el *tancao*. La acción no prospera al no estar debidamente coordinada.

Finalmente, el 11 de septiembre de 1973 llega el temido golpe de estado. Allende decide no abandonar la moneda. Los siguientes discursos corresponden a los últimos que pudo dar ese fatídico día, y que gracias a que había radios adherentes al gobierno popular, pudieron ser retransmitidos. Desde un comienzo, Allende dejó en claro que no abandonaría la moneda:

“...que lo entiendan aquellos que quieren retrotraer la historia y desconocer la voluntad mayoritaria de Chile; sin tener carne de mártir, no daré un paso atrás. Que lo sepan, que lo oigan, que se lo graben profundamente: dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me diera, defenderé esta revolución chilena y defenderé el Gobierno porque es el mandato que el pueblo me ha entregado. (...) El proceso social no va a desaparecer porque desaparece un dirigente. Podrá demorarse, podrá prolongarse, pero a la postre no podrá detenerse”. (11 de septiembre de 1973, 8:45 AM, cadena nacional de radios).

Pocos minutos más tarde, Allende daba su segundo discurso en cadena nacional a través de las radios adherentes:

“En nombre de los más sagrados intereses del pueblo, en nombre de la Patria, los llamo a ustedes para decirles que tengan fe. La historia no se detiene ni con la represión ni con el crimen. Esta es una etapa que será superada (...), pero el mañana será del pueblo, será de los trabajadores”. (11 de septiembre de 1973, 9:03 AM, Radio Magallanes).

Solo minutos más tarde de su intervención en radio Magallanes, Allende daría lo que a la postre sería su último discurso. Ya en conocimiento de la traición de las fuerzas armadas y las fuerzas de orden público, solo le quedaba reiterar su lealtad

a los trabajadores de Chile:

“Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos. Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!”

Este último discurso está cargado de optimismo, Allende sabiendo que moriría, ve su sacrificio como necesario para demostrar de lo que era capaz la burguesía y los poderes fácticos. Hay una frase que puede resumir qué es lo que sucede cuando grandes hombres mueren por defender sus ideales: *Hay hombres que vivos son peligrosos, pero muertos son invencibles.*

4.5 El MIR y sus frentes de masas

El Movimiento de Izquierda Revolucionaria fue una organización política formada en 1965 principalmente por una fracción disidente del Partido Socialista, en el que se encontraban Miguel Enríquez, Marcelo Ferrada y Bautista Van Schouwen. Otra rama importante en la formación del MIR, fue la de dirigentes sindicales agrupados en torno a Clotario Blest (creador de la ANEF y la CUT, entre otros).

La documentalista Carmen Castillo, quien fue la última pareja de Enríquez, relata brevemente en su documental *Calle Santa Fe*, lo que era el MIR:

Nosotros, es decir, los miristas, los militantes del MIR, una organización revolucionaria nacida en 1965, en el grupo fundador habían estudiantes

como Miguel, pero también sindicalistas, anarquistas cristianos trotskistas. Eramos guevaristas, rechazábamos el modelo estalinista y como tantos otros jóvenes en el mundo, inventábamos los caminos de la revolución. (Documental Calle Santa Fe. Dir. Carmen Catillo, min. 12).



Retrato del MIR. En la primera imagen Jóvenes militantes marchan, en la parte de atrás puede leerse FTR, el Frente de Trabajadores Revolucionarios (organización ligada al MIR). La segunda imagen corresponde Miguel Enríquez en un discurso que dio ad portas de las elecciones Parlamentarias de 1972. Imágenes usadas en el documental *Calle Santa Fe* (dirigido por Carmen Castillo, 2007), tomadas del documental *Cuando Despierta El Pueblo* (1973).

El cineasta Carlos Flores hace un énfasis en la intensa formación teórica de sus militantes. En una entrevista publicada en el libro *Identicamente Desigual: El cine imperfecto de Carlos Flores* de Gonzalo Maza (Santiago de Chile: CULDOC, 2012), Flores comenta:

“Una cosa que cautivaba de la gente del MIR, es que todos eran muy buenos teóricos, muy locuaces en las asambleas y con una actitud muy aguerrida. El MIR tenía una educación política super fuerte, muy ortodoxa pero muy sistemática” (entrevista a Flores en Maza: 16).

La declaración de principios de 1965 del congreso fundacional del MIR decía:

“El MIR se organiza para ser la vanguardia marxistaleninista de la clase obrera y capas oprimidas de Chile que buscan la emancipación nacional y social. El MIR se considera el auténtico heredero de las tradiciones revolucionarias chilenas y el continuador de la trayectoria socialista de Luis Emilio Recabarren, el líder del proletariado chileno. La finalidad del MIR es el derrocamiento del sistema capitalista y su

reemplazo por un gobierno de obreros y campesinos, dirigidos por los órganos del poder proletario, cuya tarea será construir el socialismo y extinguir gradualmente el Estado hasta llegar a la sociedad sin clases. El MIR rechaza la teoría de la "vía pacífica" porque desarma políticamente al proletariado y por resultar inaplicable, ya que la propia burguesía es la que resistirá, incluso con la dictadura totalitaria y la guerra civil, antes de entregar pacíficamente el poder. Reafirmamos el principio marxistaleninista de que el único camino para derrocar el régimen capitalista es la insurrección popular armada..."
(Declaración de principios del MIR, 1965).

Para llegar a los sectores populares, el MIR creó diversos frentes de masas en diversos sectores de la población, naciendo así el Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER), el Movimiento Universitario de Izquierda (MUI), el Movimiento de Campesinos Revolucionarios (MCR), el Frente de Trabajadores Revolucionarios (FTR) y el Movimientos de Pobladores Revolucionarios (MPR).

Al llegar la Unidad Popular al gobierno, el MIR suspende su política de acciones armadas (durante el gobierno de Frei el grupo pasó a la ilegalidad por realizar acciones terroristas y robar bancos) y gracias a Allende es proscrito e incluso algunos de sus militantes pasan a formar la guardia personal del "compañero" presidente. Entre 1970 y 1973 El MIR se transforma en un partido de masas, caracterizado por su apoyo crítico al gobierno de la UP y promover la acción directa (a través de sus frentes de masas) como las toma de terrenos y de fábricas.

En el ámbito cinematográfico destacan las figuras de Carlos Flores, Guillermo Cahn, Sergio Tracucco, Jorge Muller, Andres Racz y Dunav Kusmanic, quienes aportaron una gran cantidad de documentales durante la UP.

Capítulo 5. Breve recuento del documental Chileno hasta 1973

Este capítulo tiene como objetivo comprender el desarrollo del documental Chileno hasta 1973. Para hacerlo, se ha dividido en tres etapas históricas: la primera etapa comienza con los pioneros del documental chileno hasta el año 1956, ya que hasta esa fecha aún no había una tendencia o desarrollo de un cine documental propio, más bien habían documentales institucionales o propagandísticos. La segunda etapa comienza en 1957, año en que se crea el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, institución pionera en el desarrollo de un Cine Nacional con características identitarias propias. Esta segunda etapa finaliza en 1970, año del triunfo de la Unidad Popular y de la asunción del Gobierno de Salvador Allende. En esta etapa se estudia el desarrollo del documental no solo como un avance cuantitativo (más obras), sino más bien como la evolución y conciencia de las posibilidades que los realizadores veían en el cine. La última etapa estudiada corresponde al período de La Unidad Popular, que aunque hayan sido solo tres años, fue uno de los períodos más convulsionados del siglo XX en nuestro país. En dicho período el cine documental fue uno de los mayores instrumentos propagandísticos para defender el proceso político-social que se vivía, pero no fue solo eso: gracias al control de Chile Films, el cine chileno tuvo por primera vez una institución estatal dedicada a él, y con una eficiencia considerable. Chile Films fue un espacio de convergencia para muchos cineastas.

5.1 Antecedentes y desarrollo del documental Chileno (1896-1956)

En general el desarrollo del cine chileno como elemento identitario fue tardío, ya que solo con la llegada del Nuevo Cine Chileno es que se puede hablar de una tendencia generalizada de películas que abordan la realidad nacional como tema. Durante la primera mitad del siglo XX, el cine documental chileno se limitaba casi exclusivamente al documental institucional, de hecho, importantes cineastas de la época empezaron rodando documentales institucionales. Para muchos autores, el género documental ha servido históricamente para el desarrollo y aprendizaje del lenguaje cinematográfico.

En esta primera etapa aún no había una tendencia o desarrollo de un cine documental propio, más bien consistió en el desarrollo de pequeñas productoras que hacían documentales institucionales o propagandísticos. Jacqueline Mouesca habla sobre el tema en su libro *El documental chileno* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005), y considera como fecha de nacimiento del cine nacional el 26 de mayo de 1903, pero también comenta que según otra investigadora, podría haber nacido anteriormente. Al respecto Mouesca menciona:

“Ese año (1902) se exhibe en el Teatro Odeon de Valparaíso “Un ejercicio general de bombas”, evento celebrado en la plaza Anibal Pinto del puerto. Es un filme que dura apenas dos minutos y que era considerado oficialmente, hasta ahora, “el comienzo del cine nacional”. La investigadora Eliana Jara, que es la estudiosa que ha rastreado los orígenes del cine mudo en Chile, sostiene que, sin embargo, recientes descubrimientos suyos muestran que hay indicios de que años antes había ya muestras de “vistas realizadas en nuestro país”. Señala que en mayo de 1897, en un salón de la filarmónica ubicada en la calle Tarapacá de la ciudad de Iquique, “un cinematógrafo muestra las primeras vistas de cine nacionales de las que se tenga registro”. Fueron pequeños filmes: “el desfile de honor del Brasil, “una cueca cavanca” y “la llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique...” (Mouesca: 43).

Más allá de la fecha, la gran mayoría de los investigadores sostienen que en la primera época del cine mudo, se caracterizó por el desarrollo de un cine considerado solo como espectáculo. Para quienes lo hacían era un negocio y/o una muestra de status de las clases altas; no por nada los temas más recurrentes eran vistas, paseos y acontecimientos públicos.

En la década de los 10' comienzan a volverse cada vez más masivas las “actualidades”, que eran pequeños registros de los principales acontecimientos del país. Este tipo de registro puede ser considerado como el primer antecedente serio de documental nacional. Bajo este panorama transcurrieron las primeras décadas de documental nacional. El crítico e investigador Carlos Ossa, en su libro *Historia del cine chileno* (Santiago de Chile: Editorial Quimantu, 1971), sostiene que la figura de Salvador Gambastiani fue una figura clave en la etapa infante del documental chileno. Al respecto Ossa comenta:

“...pero el que iba a dinamizar verdaderamente la industria cinematográfica es el italiano Salvador Gambastiani, que instala su estudio en la calle Bandera, (...) instruyó a un verdadero equipo de cineastas sobre el más adecuado manejo de la técnica y la manera de conseguir algunos efectos en el montaje de los noticieros y documentales que realizaban. Hay constancia al menos de que en los estudios de Gambastiani se hicieron documentales que reflejaban aspectos mas “sociales” de la vida chilena. Recuerdos del Mineral el teniente (1919) duraba ocho minutos y en cierta forma sintetizaba someramente el trabajo de los mineros...” (Ossa: 16).

Para Ossa es poco lo que se puede rescatar de esa época, ya que *“El cine chileno se debatía en el más desolado empeño, sin ningun tipo de apoyo oficial y sólo acicateado por algunos productores que apuntabas más al negocio que a expresiones socioculturales.”* (Ossa: 16). Una de las pimeras “actualidades” de un carácter más comprometido fue el registro de los funerales de Luis Emilio Recabarren en 1924. Según un aviso de la epoca (recientemente encontrado por investigadores de la enciclopedia web *cinechile.cl*) el registro era presentado como *“La mas imponente manifestación de duelo que se ha hecho en Chile. Cincuentamil obreros, bajo un sol de fuego, acompañan a pie, atravesanfo toda la ciudad, los restos del que era considerado por ellos como su guía y su apostol.”* Para el investigador carlos Ossa este registro es uno de los mas importantes de aquella epoca, el autor comenta:

“Hacia fines de 1924, dos camarógrafos registraron y sólo por azar, uno de los hechos que más conmovería a los trabajadores de ese tiempo: El suicidio de Luis Emilio Recabarren, ocurrido el 19 de diciembre de ese año. Carlos Pellegrini y Luis Pizarro lograron filmar el aconecimiento. Esto ocurrió por una extraña casualidad del destino (...), que hizo que en el momento de la lamentable desgracia se encontrase en las inmediaciones Pellegrini, que inmediatamente llamó a Pizarro para que filmara el suceso. (...) El suceso causó enorme revuelo en la época, ya que Recabarren, de más esta decirlo, era el lider indiscutido de los trabajadores y en 1921 habia sido elegido diputado por el Partido Obrero Socialista, siendo el primer parlamantario de indiscutida estirpe proletaria que llegó a la Cámara”. (Ossa: 23-24).

Mas allá del fortuito registro de los funerales de Recabarren, en los años siguientes no pasaría gran cosa. A mediados de los veinte crece la producción de las “actualidades”, y con la llegada del sonido en la década del 30’ se masifica el género de los noticiarios. Muchos diarios tenían sus propios noticiarios regulares, como por ejemplo *El Mercurio*, *La Nacion* y *El diario ilustrado*, que en realidad los mandaban a hacer.

En 1938, gracias al triunfo del Frente Popular, se crea la CORFO (Corporación de Fomento a la Producción), institución que cuatro años después sería la principal promotora de Chile Films. Durante el gobierno del Frente Popular se desarrolla el documental Institucional, el gobierno veía en el cine una capacidad comunicacional importante que había que aprovechar, es así como se rodan numerosos documentales institucionales. El documental *Que es la chilenidad* (1939) es un claro ejemplo de este tipo de políticas, ya que muestra una visión Institucionalizada e idealista del país, comienza con un particular relato de lo chileno:

“En el confín del mundo, un pueblo libre, arrullado por el mar junto a elevadas montañas quiere levantar (...) a la cabeza del progreso. Es Chile y es el presidente Aguirre Cerda quien proclama un nuevo lema de acción: Chilenidad.” (Documental *Que es la chilenidad*. Min. 1)



Después de hablar del lema del gobierno, el documental da ejemplos de donde se puede encontrar la chilenidad, en que instituciones y sujetos. El narrador comenta:

“Cuando se habla de chilenidad se quiere expresar una idea que es de superación nacional y cuyo fin no es otro que la grandeza de la patria. El ejército por lo tanto es el primer eslabón de la chilenidad. La patria necesita de hombres que sepan protegerla y defenderla.” (Documental

Que es la chilenidad. Min. 2).

El documental también ve la chilenidad en los marinos, la Fuerza Aerea, el mundo rural del campo (*“Chilenidad significa que esta es la tierra que debemos trabajar y querer cada día mas*), en los mineros, en los trabajadores industriales. Un elemento curioso es cómo se articula un discurso que incorpora incluso a un tipo de capital como chilenidad, la voz off dice:

“...pero el capital también tiene labores que cumplir en la obra de la chilenidad, que se mueva la riqueza, que se abran nuevas fuentes de trabajo, que se estimulen todas las iniciativas, que se desarrollen obras útiles y reproductivas para el bien de todos, significa chilenidad del capital...” (Documental *Que es la chilenidad.* Min. 5).



El documental ve en la producción y en el desarrollo industrial una forma de chilenidad, ya que presenta dicho proceso como un beneficio para el desarrollo del país:

“En tarea mancomunada y más comprensiva, todo debe ser incremento de la riqueza y de la producción general de la nación. Sólo la contemplación de nuevos centros industriales y obras públicas de provecho colectivo, en ritmo acelerado de trabajo, producción y comercio, recién nos dará título para sentirnos orgullosos de nuestras obras propias. Ejemplo y expresión de un pueblo siempre decidido a superar la realidad de su pasado y la posibilidad de su presente. (Documental *Que es la chilenidad.* Min. 6).

Este documental es una muestra de como nacía en nuestro país el documental propagandístico, en el que se podía valer de temas identitarios (la chilenidad del campo, la patria, el pueblo) para justificar un proyecto político, como era el

caso del modelo industrializador y de derechos sociales del Frente Popular.

5.2 Auge del documental chileno (1957-1969)

Desde el año 1957 se comienza a vivir un auge en el desarrollo del documental Chileno. La creación del Centro de Cine experimental en la Universidad de Chile es (visto desde ahora) el hito histórico del cine chileno en dicho año, en el acta suscriben Sergio Bravo y Pedro Chaskel entre otros. El organismo era autónomo de la universidad, sin embargo obtenía auspicios de ésta gracias al secretario general de la universidad Alvaro Bunster. Es Sergio Bravo quien le da el vamos al nuevo centro con la filmación del documental *Mimbre* con una cámara de 16mm, en blanco y negro. Con una mirada poética, el ritmo del montaje combina las manos creadoras del hombre que teje toda clase de figuras, con arpegios compuestos por Violeta Parra. El mismo año el Jesuita Rafael Sanchez realiza el documental *Las Callampas*, un documental crudo e inocente en algunas secuencias, sobre las duras condiciones de vida en que vivía una familia en los *callamperíos*. Al año siguiente aparece otro documental clave que sigue el quiebre marcado por Bravo y Sanchez: la pareja de cineastas Nieves Yancovic y Jorge Di Lauro dirigen *Andacollo*, un documental con tintes antropológicos sobre aquella fiesta nortina. Por primera vez en décadas, comenzaba a gestarse un cine documental nacional con una clara mirada identitaria, realizado por personas serias y cultas, a diferencia de la gran cantidad de cine hecho hasta esa época, caracterizado por un afán principalmente lucrativo.

En 1961 el Centro de Cine Experimental se incorpora a la estructura universitaria bajo el recién creado Departamento Audiovisual. También se crea el canal 9 de televisión y la cineteca universitaria. Bravo es nombrado director del CE y Chaskel de la cineteca.

En 1963 el documentalista holandés Joris Ivens visita Chile, y gracias a un convenio con el Centro de Cine Experimental, filma *A Valparaíso*, documental en el que participan Sergio Bravo, Luis Cornejo, el fotógrafo Patricio Guzmán Campos y Gustavo Becerra entre otros.

En 1964 Sergio Bravo filma por encargo del Partido Comunista, el documental *Las*

Banderas del Pueblo, para la campaña del Frente de Acción Popular en apoyo a la candidatura de Salvador Allende a la Presidencia de la República. Lamentablemente dicho film fue prohibido por el consejo de censura. Ese mismo año Joris Ivens filma *El tren de la victoria*, sobre la campaña de Allende en un tren que viaja al sur de Chile, los únicos registros que se conocen de dicho documental, es la secuencia usada por Patricio Guzmán para el documental *Salvador Allende* (2004) en la que se ve como Allende es recibido con gran efervescencia por los pobladores de las localidades que visita.



Allende en la campaña de 1964. Fotogramas de *El tren de la victoria* (Joris Ivens, 1964). Aunque Allende no logra ganar las elecciones, sorprende el gran apoyo popular recibido por el candidato.

En 1965 Miguel Littin realiza su primer cortometraje con ayuda del Centro de Cine Experimental, un documental de 5 minutos titulado *Por la tierra ajena*, fotografiado y montado por Fernando Bellet y con música de Patricio Manns. El film da cuenta de la extrema pobreza de los niños sin hogar que viven en Santiago. Un elemento que llama la atención y que le da valor expresivo a la obra, es la incorporación de puesta en escena, lo que en ocasiones le da más crudeza a las imágenes. Esto aparece, por ejemplo, en el momento en que los niños interpelan al espectador mirando a cámara, y así, una mirada, un simple gesto, es capaz de ser más potente que un eventual diálogo. La música compuesta e interpretada por Patricio Manns, reafirma el sentir de los personajes.

En resumen, lo que destaca de la obra es la búsqueda de un lenguaje propio fuera de los márgenes clásicos (ficción, documental, conflicto central), como el hecho de incorporar al sujeto popular como protagonista. Poco tiempo después llegaría al Centro una de las figuras más importantes del cine chileno de la época: el realizador, camarógrafo y director de fotografía Hector Ríos.

Hector Ríos, considerado por muchos el mejor director de fotografía chileno de la época, con su particular mirada fue capaz de reflejar las duras condiciones que vivía el Pueblo Chileno. En un comienzo Ríos estudia para ser electricista en la UTE, donde además nace su encanto por el teatro, que lo lleva a irse a Italia a estudiar en el Centro de Cine Experimental de Roma. De vuelta en Chile Trabaja en publicidad, cortometrajes y largos de Ficción, y realiza labores en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Aquí realiza un importante número de Trabajos junto a Pedro Chaskel, entre los que destacan los documentales *Aquí vivieron* (1964), *Aborto* (1965), *Testimonio* (1969) y *Venceremos* (1970). Ríos además participa en muchas películas destacadas como director de fotografía. Es importante mencionar su trabajo en *Herminda de la Victoria* y la legendaria película de ficción *El chacal de Nahueltoro*, además de los dos documentales que se analizan en este trabajo (*No nos trancarán el paso* y *Cuando despierta el pueblo*).

En 1967, en el marco del Quinfo Festival de Cine de Viña del mar, se realiza el Primer encuentro de cineastas latinoamericanos. Dicho encuentro se volvería a realizar nuevamente en 1969. Los dos encuentros marcaron un hito en la historia del cine latinoamericano, por primera vez los principales cineastas de la época se conocían cara a cara, tenían el espacio de criticar, analizar y debatir sobre el rol que podía cumplir el cine en nuestro continente. En el primer encuentro (el de 1967) destacan documentales como *Now* (Santiago Alvarez, 1965), y los documentales nacionales *Faro evangelistas* (Rafael Snchez), *Por la tierra ajena* (Miguel Littin, 1965), *Electroshow* (Patricio Guzman, 1965), *Andacollo* (Jorge Di Lauro y Nieves Yancovic, 1967) y *Carbón* (Fernando Balmaceda, 1965). En el festival de 1969, que también resultó ser el segundo encuentro, el documental más destacado fue sin duda *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino). El encuentro estuvo marcado por un fervoroso nivel de politización. Un ejemplo de esto puede verse en la singular propuesta de nombrar al Che Guevara como presidente honorario del encuentro.

En 1968 el Centro de Cine Experimental se reformula como Departamento de Cine Experimental, que participa con todo su personal en la película *El Chacal de Nahueltoro*. Llegan al CE nuevos realizadores como Carlos Flores y Guillermo Cahn, ambos militantes del MIR.

El mismo año se crea la Escuela de Cine de la Universidad de Chile, sede

Valparaíso. Un antecedente directo de dicha escuela eran los talleres que realizaba el Cine Club de Viña del Mar, los que poco a poco fueron subiendo de nivel. Finalmente, gracias al Cine Club y al financiamiento otorgado por un porcentaje de las utilidades del Cine Arte de Viña del Mar, se forma la tan ansiada escuela, de la que saldrían destacados cineastas como Jorge Müller, José De La Vega y Valeria Sarmiento, entre otros. El proyecto de la escuela tuvo una existencia muy breve, Aldo Francia en su libro de memorias *Nuevo cine Latinoamericano en Viña del Mar* (Santiago de Chile: CESOTEC, 1990), comenta que aunque el proyecto contaba con muy buenas intenciones, desde un principio careció de insumos básicos para un funcionamiento correcto (no contaba con cámaras ni moviola de montaje), lo que significó que a los pocos años la escuela fuese tomada por los estudiantes. En ese momento Aldo Francia se encontraba en el extranjero buscando distribuidores que se interesasen en su película *Ya no basta con rezar*, y buscando auspicios para la escuela. Al volver a Chile, Francia va a la escuela tomada y le comenta a los estudiantes que se ha conseguido convenios con entidades soviéticas que le facilitarán cámaras. Los estudiantes no le creen, la escuela es cerrada y el proyecto es trasladado a la empresa estatal Chile Films. (Francia: 147).

5.3 Documental Chileno Durante la UP (1970-1973). Un poco de cine e Historia

La última etapa del documental chileno que analiza este estudio se ubica cronológicamente en el desarrollo del documental chileno durante el período de la UP, cuyos principales hitos fueron la cración del *Manifiesto de cinestras de la Unidad popular*, y el caso de Chile Films. También destaca el rol que tuvieron las instituciones Universitarias en la creación cinematográfica. Todo esto generó las condiciones necesarias para la realización de un cine documental militante comprometido con el fenómeno político-social que vivía el país.

5.3.1 1970 Manifiesto de cineastas de la UP.

Durante la campaña presidencial de 1970 se forman los CUP, Comités de la Unidad Popular que eran temáticos. Las diversas artes forman sus comités y el cine no fue la excepción, cineastas socialistas, comunistas, independientes de izquierda y miristas participan en las sesiones. El objetivo del comité era generar una especie de programa político a partir del quehacer artístico. La redacción del documento no es una simple acción voluntarista, sino que es el resultado de muchas sesiones de reflexión y discusión, cuyo objetivo era generar una especie de hoja de ruta para el desarrollo del cine durante la UP. Los principales redactores del documento fueron Sergio Castilla y Miguel Littin, este último sería uno de los presidentes de Chile Films durante el gobierno de la Unidad Popular. Desde la perspectiva actual, algunas partes del documento pueden parecer demasiado maximalistas, pero para la época éste tenía un claro sentido estratégico y programático. Una de las primeras frases del manifiesto hace un llamado explícito a rescatar valores culturales y políticos propios: *“Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política”*. (Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular).

Los cineastas veían el cine como una herramienta capaz de rescatar identidad cultural y política. Era una época en la que los procesos socialistas y revolucionarios alrededor del mundo estaban en boga, de ahí el compromiso al decir en el primer punto del manifiesto: *“Que antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo.”* (Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular).

En Chile se entendía que la identidad del pueblo era necesaria para hacer la revolución, es por eso que en el manifiesto hay frases como:

“El cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario. (...) Entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como un instrumento de comunicación.” (Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular).

Era una época donde lo popular era parte de un proyecto político, donde la

identidad popular tenía un desarrollo considerable. Era necesario hacer un cine que tuviera un lenguaje propio, que no se limitara a los géneros impuestos por el cine clásico. Para los cineastas, el desarrollo y promoción de una identidad y cultura propia, serviría para profundizar sobre los cambios sociales, es por esto que proponían:

“A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.(...) Que un pueblo que tiene cultura, es un pueblo que lucha, resiste y se libera. (Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular).

Esta última idea va en la misma línea que lo que propone Gabriel Salazar con la cultura-sujeto, aquella cultura de acción, de las costumbres que buscan la emancipación de un pueblo. En definitiva, el documento refleja el nivel de compromiso de los cineastas con el proceso histórico, con el proyecto político-popular que significaba la Unidad Popular.

5.3.2 Política cinematográfica de Chile Films

Una de las principales políticas culturales del gobierno de la UP fue tomar el control de Chile Films, empresa estatal que por lo general era concesionada, y que en varios gobiernos anteriores a la UP, había sido concesionada a privados. Para tal magna tarea asume como director de Chile Films uno de los redactores del Manifiesto, Miguel Littin. En su libro *El Documental Chileno*, la investigadora Jacqueline Mouesca comenta:

“La idea de resucitar Chile Films y convertirlo en la palanca que pusiera en práctica las ideas contenidas en el Manifiesto, agrupando todas las actividades cinematográficas nacionales y constituirse de este modo, según palabras del primer presidente, en “el centro del que irradiara la política cinematográfica en el país”, necesitaba fundarse más allá de los elevados y altisonantes propósitos ideológicos, en la implementación de una línea de trabajo clara y rigurosa también en lo financiero y administrativo. No fue así, y toda la pirotecnia retórica se vino abajo. A

la desastrosa administración se sumaron las interminables querellas internas producto del sectarismo u de los cuoteos políticos. (...) A pesar de los múltiples errores, hubo en todo caso más de un saldo positivo: muchos jóvenes directores y técnicos tuvieron en Chile Films la oportunidad de hacer sus primeras armas y formarse como cineastas, y muchos de ellos integraron con posterioridad el extenso plantel de los cineastas del exilio. En Chile Films se prepararon, principalmente, en el lenguaje documental. (Mouesca: 76)

Quien aporta mayores antecedentes para entender lo que fue Chile Films durante el gobierno de la Unidad Popular es la abogada e investigadora Marcia Orell García, quien en su libro *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006), expone que:

“Chile Films tenía como objetivo dedicarse principalmente a la prestación de servicios, aspiraba a convertirse en un activo centro, punto de reunión obligado de todos los que, en una u otra forma, estaban ligados al quehacer fílmico, de reflexión, discusión, de análisis de la realidad nacional y de creación cinematográfica. Miguel Littin y su equipo, organizó el centro en tres áreas, infraestructura técnica, (...) distribución y exhibición (...), y finalmente, el área creativa, donde se formaban los nuevos cuadros para la cinematografía nacional; de esta última emergen los talleres, a través de los cuales se preparaba técnica y culturalmente a los futuros cineastas, sin descuidar la evaluación del trabajo de los realizadores en ejercicio y la posibilidad de que éstos se sometieran al perfeccionamiento profesional.” (Orell)

En noviembre de 1972 poco antes de la llegada de Fidel Castro a nuestro país, Miguel Littin renuncia a Chile Films por razones de conflictos internos. Littin culpa al sectarismo y cuoteo partidista, su renuncia la hace mediante una carta que envía directamente a Salvador Allende. Patricio Guzmán que estaba a cargo del Departamento de Documentales de Chile Films, abandona el proyecto de la ficción sobre Manuel Rodríguez, y con el mismo equipo técnico forma el colectivo Tercer Año, que se dedica a filmar lo que a la postre sería *La Batalla de Chile*, considerada por muchos como el mejor documental Chileno de todos los tiempos.

5.3.3 El rol de las universidades y los cineastas comprometidos

Durante el gobierno de la Unidad Popular las principales Universidades Chilenas cumplieron un rol importante en el registro y creación de material audiovisual. De hecho casi la totalidad del material fílmico que se conserva del período se debe a las instituciones educativas que lo guardaron. Las principales instituciones fueron el Cine Experimental de la Universidad de Chile, el Instituto fílmico de la Universidad Católica, y el Departamento de Cine y TV de la UTE. Otra institución que merece ser mencionada fue la Carrera de Cine de la Universidad de Chile sede Valparaíso, que aunque tuvo una breve duración, formó a destacados cineastas nacionales como por ejemplo Jorge Muller.

5.3.3.1 El Instituto Fílmico de la Universidad Católica

En aquella época, al alero del Instituto Fílmico, se crea la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Gracias a dicha institución, Patricio Guzman puede filmar su primer cortometraje documental. Guzman luego de estudiar cine en España, llega a Chile para filmar el proceso que se vivía en nuestro país. Gracias al patrocinio de la EAC, logra filmar *El primer Año*. Jorge Rufinelli en su libro *El cine de Patricio Guzman* (Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008), destaca que el valor de este documental radica en que:

“Terminó por ser una película política presentada como un documental social. Y, al mismo tiempo, una película política con la piel del documento. (...) Considerando la escasa preparación y conocimiento que Guzmán tenía en 1970 sobre la tradición del documental en el mundo, es un mérito notable haber explorado esas dos formas, combinándolas de una manera eficaz. Es cierto que algo similar podría decirse de muchos documentales sociales: se transforman en documentales políticos en la medida en que denuncian una situación colectiva intolerable”. (Rufinelli: 61).

Otro cineasta que realiza sus primeras armas en dicha institución es Sergio Navarro, quien siendo estudiante realiza documentales como *Tanto tantos tantos* y *21 de Junio de 1971*, el primero trata sobre la discusión de como hacer un

documental sobre un campamento en Maipú, el segundo trata sobre una fábrica tomada y autogestionada por los trabajadores. Por último, cabe destacar otro documental que se realiza en dicha escuela llamado *Campamento Sol Naciente*, cortometraje documental que muestra como funciona un pequeño campamento de Maipú.

5.3.3.2 Cine Experimental y el caso de Cahn

El Cine Experimental de la Universidad de Chile, muy pronto pasa a llamarse “Departamento”. Se realizan durante el periodo poco más de una decena de documentales, analizar acá cada uno de ellos daría para un estudio aparte. En dicho período la institución vive un cambio generacional. Los directores Miguel Littin, Douglas Hubner y Helvio Soto emigran a Chile Films, mientras que llegan exiliados de brasileños y jóvenes amantes del cine, como Samuel Carvajal, Leonardo Céspedes y Guillermo Cahn.

Guillermo Cahn había trabajado en 1968 junto a Flores en el documental *Casa o mierda*. Cahn, estudiaba teatro en la Universidad de Chile, y luego se iría a estudiar Cine a la Universidad Católica. Claudio Salinas y Hans Stange en su libro *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile: 1957-1973* (Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008), analizan lo particular que resultó la presencia de Cahn y su primer documental:

“...Se trata, en su mayoría, de jóvenes con mas inquietudes políticas que estéticas, sin formación previa en cine y ligados, como será la tónica de esta etapa, a partidos o movimientos políticos de izquierda.

Dice Guillermo Cahn:

(...)Yo ya habia hecho mi primer documental cuando hice con Carlos “Casa o Merda”, para el cual yo le había pedido algo de plata a mi papá, y me compré un par de latas de un material que era muy fragil y malo (...). Con Samuel Carvajal y Carlos Flores, más otros compañeros, hicimos una toma en el paradero treinta de Santa Rosa y filmamos, hicimos un par de puestas en escena, y realizamos el documental. ¡pero sin saber como hacer una película ni nada! (...) Del mundo del

CE, de la cosa más “formal”, quien más cerca estuvo fue Carlos Flores”
(Salinas y Stange: 126)

5.3.3.3 Departamento de Cine y TV de la UTE

La Universidad Técnica del Estado se transforma en otro eje (aunque más pequeño) de creación cinematográfica. El Departamento de Cine y Televisión de la UTE, produce una serie de documentales institucionales principalmente sobre la política de nacionalizaciones impulsada por la UP. Fernando Balmaceda realiza *El sueldo de Chile y Compromiso con Chile*, el primero trata sobre la nacionalización del cobre y la importancia de este hecho en relación al desarrollo del país, el segundo trata sobre la UTE como institución comprometida con el gobierno de Allende. José Roman realiza el documental *Hombres de Hierro* (1972), que trata sobre el rol social de la CAP, Compañía Acerera del Pacífico, que había sido nacionalizada. Otro que realiza trabajos para la UTE es José Román, quien ya en 1970, gracias a un acuerdo con la CUT, realiza *Reportaje a Lota*. El documental es realizado por un equipo mixto compuesto por académicos y estudiantes de la Universidad de Chile sede Valparaíso, y muestra de forma cruda y poética las condiciones de vida y trabajo de los mineros de Lota y sus familias. El documental fue una co-dirección de Roman con el camarógrafo argentino Diego Bonacina, en los créditos también destaca Jorge Muller. La influencia que recibió Muller de Bonacina es un hecho poco estudiado, y ese documental es un documento de ello.

5.3.4 El registro del primer aviso

El 29 de junio de 1973 ocurre el “tancozo”, hecho que será el presagio de lo que sucedería meses más tarde. Uno de los momentos más simbólicos de lo que vendría, fue el asesinato de un camarógrafo argentino. El crítico Alfredo Barría lo describe en el epílogo de su libro *El Espejo Quebrado* (Santiago de Chile: Uqbar editores, 2011), donde comenta:

“El camarógrafo argentino Leonardo Henrichsten filma su propia muerte en una calle de Santiago el 29 de Junio de 1973. Hay tres

disparos que podemos homologar simbólicamente a los tres años de la Unidad Popular. Los dos primeros no dan en el blanco y constituyen un aviso. Finalmente, el tercero es el que acaba con la vida de este observador privilegiado. Henrichsten parece dirigir la puesta en escena, cubierto bajo su condición de corresponsal internacional. Los que han disparado se mueven como autómatas, negándose a cumplir el papel que el hombre de la cámara les quiere asignar. Los que han disparado deciden asumirse como los amos y señores del Nuevo Orden que pronto nacerá del Chile profundo. El encuadre cae y la filmación termina.” (Barría: 121)



Ultimas secuencias filmadas por Henrichsten: la multitud corre porque se acerca una camioneta militar, el camaraografo se queda quieto, no le teme a nada, cree que la cámara lo protege y hace zoom a la camioneta. En la segunda y última secuencia un militar echa a un transeunte, acto seguido, el militar se da cuenta de que lo estan grabando y dispara. Las otras dos imagenes corresporden a los dos disparos siguientes, lo que sucede despues ya lo sabemos. Imágenes extraidas de *La batalla de Chile I. La insurrección de la Burguesía* (Dir. Patricio Guzmán, 1975).

5.3.5 El golpe final

El 11 de Septiembre de 1973 fue la fecha que escogieron las fuerzas armadas para realizar el golpe de estado. Ese día el sueño por un país más justo, de la vía chilena al socialismo, del gobierno popular, todo eso y más se haría pedazos.

Un equipo de realizadores de Alemania Oriental (Heynowski y Scheumann) filman en colores la moneda en llamas. Dichas imágenes serían usadas por una infinidad de documentalistas para retratar el golpe de estado en Chile.

Pedro Chaskel captura desde el baño de un edificio céntrico de Santiago, breves tomas de los aviones Hawker Hunter sobrevolando Santiago, y también logra filmar el humo que sale de la moneda.



Uno de los Hawker sobrevuela Santiago, ad portas de bombardear la moneda. El intenso humo de la segunda imagen proviene de la moneda que arde fuera de campo. (Imágenes de Pedro Chaskel).

Otro que registraría los acontecimientos de ese día fue Miguel Ángel Torti, quién toma su cámara de 16mm y filma en colores la ciudad de Santiago y la moneda en llamas. El registro de Torti serviría como material de partida para el documental de Pedro Manilo *La conciencia del golpe* (2009), donde el autor reflexiona sobre todo lo que cambió Chile durante esos años.

El golpe de estado no solo significa la destrucción de un proyecto político que tardó décadas en gestarse; también significa la destucción y persecución de una cultura, de una identidad colectiva, y con ello, la persecución de un movimiento artístico que se vio en la obligación de exiliarse. La persecución significó en muchos casos la tortura y en otros también la muerte; el asesinato de Víctor Jara fue una pérdida tan grande para la nueva canción, como lo fue la desaparición de Jorge Muller para el nuevo cine chileno.

Análisis

Metodología, introducción y obras a analizar

La metodología de análisis consiste, primero, en hacer una sintética matriz (tabla) que contextualiza cada uno de los filmes u objetos de estudio: *Cuando despierta el pueblo* (1973) y *No nos trancaran el paso* (1972). Luego, se presenta un análisis de contenido, en el que principalmente se analiza cómo es presentada la identidad popular en cada uno de los filmes. En el análisis de contenido se toma en cuenta que la identidad es un proceso relacional, que implica narración, y que en último término es la lucha por el autoreconocimiento. Además, se hace un análisis de discurso, que en muchos casos consiste en el estudio de las entrevistas que aparecen en los documentales, concluyendo finalmente con el análisis del discurso de los propios documentalistas. Los filmes que se analizan, como se mencionó anteriormente, son *Cuando despierta el pueblo* (Dir. Andrés Racz, 1973) y *No nos trancaran el paso* (Guillermo Cahn, 1972). Cabe destacar que el criterio de selección responde a que en dichos documentales se encontraron sujetos populares comunes, tales como el poblador y el campesino. Lo que se busca es dar cuenta de eventuales similitudes de cómo se representa lo popular en dichos documentales, teniendo en cuenta que ambos documentales siguen una línea ideológica clara. Parte importante de los equipos de realización de dichos documentales eran militantes del MIR, por lo mismo, en muchos casos los documentalistas tenían preocupaciones más ideológicas que estéticas, por lo que eventualmente puede primar lo político por sobre lo popular. Esto se debe a que, en aquella época, la militancia era mucho más común que en la actualidad. Un grupo importante de cineastas adoptó una clara posición de compromiso con el período histórico que vivía el país, ejemplo de esto fue la creación del *Manifiesto de cineastas de la UP* en el que declaraban que “antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo”.

Capítulo 6. Cuando despierta el pueblo

6.1 Tabla resumen

Película y año	Cuando despierta el pueblo (1973)
Sinopsis	Filmada entre septiembre de 1972 y mayo de 1973, la película da un vistazo a los eventos políticos en Chile. A través de entrevistas, representantes de todas las tendencias toman la palabra: tanto los partidarios del gobierno de Allende, como los opositores mantienen una postura escéptica ante la vía pacífica al socialismo.
Institución	Realización colectiva, distribuido por Tricontinental Films.
Equipo	Dirección Andrés Racz y Alfonso Beato, cámara Héctor Ríos.
Línea política - ideológica	Sigue la línea del MIR, muestra pobladores y trabajadores ligados a los frentes y movimientos FTR y al MCR
Territorios	Sectores forestales del sur, campamentos de Santiago.
Sujeto Representado	Campeños, trabajador forestal, pobladores.
Fotografía	Filmada en colores, se caracteriza por el uso de planos fijos, la cámara es un observador paciente, atento al testimonio de las y los trabajadores.
Montaje	Diálogo indirecto de las clases a través de montaje paralelo (se contrastan argumentos), también incluye secuencias de análisis con voz off y material de archivo. En la secuencia final el uso de la canción <i>Solo digo compañeros</i> le da un carácter latinoamericanista a la lucha popular.
Estrategias	Entrevista, narrador en off.
Sonido	Voz off, entrevistas.
Música	En la secuencia final, Osvaldo Rodríguez interpreta en off la canción <i>Solo digo compañeros</i> (de Daniel Viglietti), que es un homenaje a las luchas latinoamericanas por la liberación.
Discurso general.	Expone la idea de la liberación popular, autodeterminación de los pueblos y de una América libre. Dicha línea era la del MIR, en el cual Racz militaba al momento de realizar el film.

6.2 Cuando despierta el pueblo. Sobre los autores

Este documental rodado entre septiembre del 72' y mayo del 73' da cuenta del nivel de politización en el que se encontraba el país en tiempos de la UP.

La información sobre este documental es muy escasa, de hecho solo se conoce su fecha de rodaje debido a que aparece en los créditos finales. Sobre el equipo de producción, se sabe que estuvo co-dirigido por Alfonso Beato y Andres Racz, este último militante del MIR (hecho no menor ya que en el análisis se evidenciará que el documental sigue la línea ideológica de dicha organización), la cámara estuvo a cargo de Hector Rios, quien tenía una gran experiencia para representar el mundo popular (filmes como *El chacal de Nahueltoro*, *Venceremos*, *Herminda de la victoria* y *Entre ponerle y no ponerle* lo respaldan).



Títulos iniciales y la clase trabajadora, símbolos del despertar de un pueblo en el documental *Cuando despierta el pueblo*, Dir. Racz / Beato, 1973.

Andes Racz nació en Nueva York pero emigró muy joven a Chile, País donde luego estudió sociología en la Universidad de Chile. Posteriormente emigró a Estados Unidos a estudiar cine (en la Universidad de Columbia), país en el que llegó a trabajar como asistente de dirección de Glauber Rocha. A comienzos de la década del setenta, volvió a Chile, y entre 1971 y 1973, trabajó como crítico de cine para diferentes revistas y diarios. En paralelo con su militancia en el MIR filma *Cuando Despierta El pueblo*, documental que ganaría el festival de Manheim en 1974. Poco después abandona Chile y se traslada a Estados Unidos, y en 1983 regresa a Chile gracias al apoyo del National Film Board de Canadá, para filmar *Dulce Patria*, considerado uno de los documentales más importantes rodados en dictadura. En el 2000 se embarca en su primera película de ficción, la que tardaría poco más de 10 años en terminar y poder exhibir. Racz muere en febrero de 2010

debido a un cáncer, sólo algunos meses después de haber estrenado su última película.

6.3 Lo popular como proyecto político autónomo y el pensamiento del MIR

Un aspecto muy destacado del documental es que el análisis de coyuntura, no lo hace solo el narrador; a lo largo de muchas secuencias se les da la voz a los pobladores y trabajadores, quienes analizan la realidad histórica caracterizada por las dificultades y contradicciones para construir un estado socialista. Ya en el minuto 6 un poblador dice:

“Yo creo que nosotros no podemos cierto desaprovechar la oportunidad que en este momento tenemos en nuestras manos. Que dicen que el gobierno sea un gobierno popular, un gobierno que está representando a los trabajadores. Pero de ahí a que pensemos nosotros cabalmente de que vamos a llegar a un estado socialista como se están dando las cosas actualmente, yo creo que el camino se va a poner un poco difícil, se va a poner bastante largo.”

El hecho de que el poblador hable desde un “nosotros” da cuenta del reconocimiento implícito de una identidad colectiva, identidad de una clase popular políticamente constituida. Al decir que no pueden desaprovechar que el gobierno sea un gobierno popular, el sujeto se reconoce implícitamente como uno popular, de una clase que tiene una oportunidad histórica. Este testimonio evidencia que los sujetos populares eran capaces de hacer análisis coherentes con una sólida formación política, aun cuando su habla evidenciara problemas de dislalia cultural (el tipo de habla utilizado puede catalogarse paradójicamente como inculto formal). La conciencia de los trabajadores se debía a que el mundo popular experimentaba un desarrollo cultural fruto de muchas luchas que fueron desarrollándose desde comienzos del siglo XX.

Otro antecedente de la politización que se ve en el filme puede atribuirse al despliegue territorial de movimientos y frentes de masas que educaban a los

pobladores, haciéndolos formar parte de movimientos y/o frentes políticos (ejemplo de esto son el Movimiento Campesino Revolucionario y el Frente de Trabajadores Revolucionarios, ambos ligados al MIR), gracias a esta acción pedagógica y política, los pobladores y trabajadores eran capaces de elaborar discursos coherentes bien argumentados (y con esto prefigurar futuras acciones), aun cuando su vocabulario fuese en un principio escaso.

Para entender cuál era el rol histórico que proponía el MIR, remitámonos a un discurso de Miguel Enríquez dado en Cautín, el 1° de Noviembre de 1971, (publicado en un boletín del MIR bajo el título *A conquistar el poder Revolucionario de Obreros y Campesinos*, 1971):

“Los trabajadores hoy en Chile combaten por sus intereses, las clases dominantes defienden a sangre y fuego su poder y riqueza, las instituciones del aparato del estado capitalista, la ley y la justicia juegan su papel histórico, defienden los intereses de los patronos contra los trabajadores (...). Planteamos desde un principio que solo podrían avanzar los trabajadores y el gobierno a través del uso de las dos grandes palancas que le entregarían fuerza: la unidad de todo el pueblo y de la izquierda y la movilización de las masas a partir de sus reivindicaciones contra sus patronos, para desde allí acumular la fuerza suficiente para conquistar el poder (3).

Los trabajadores comienzan a retomar la iniciativa, inician una ofensiva en todos los planos, dejan de esperar que otros les resuelvan sus problemas y, dirigiéndose ellos mismos, luchan directamente por sus intereses usando todas las formas de lucha. (...) En el combate de los trabajadores, en la fuerza de sus movilizaciones, se desarrolla una potencia incontenible que nada ni nadie podrá detener, que es la única garantía de un camino revolucionario y socialista (7)

Es a través de estas movilizaciones que los trabajadores ganan conciencia y organización, las que se traducen posteriormente en fuerza. (...) Llevando a cabo esta tarea los trabajadores obtendrán la fuerza necesaria, la conciencia y organización suficientes para pasar a tareas que vayan definiendo el problema del poder.” (8) (Discurso de Miguel Enríquez dado en Cautín. 1° de Noviembre de 1971)

Fue ese énfasis en la idea de empoderamiento popular, de evitar el paternalismo de estado, de tomarse terrenos y de enfatizar la organización “desde abajo”, lo que diferenció al MIR de los partidos que formaron parte de la UP, de hecho, se podría decir que la idea del poder popular desarrollada durante los períodos de mayor crisis de la UP, le deben mucho al pensamiento y acción del MIR.

6.4 Los sujetos Populares y su identidad. Hacia una identidad de Clase

En este capítulo analizaremos cuál era el discurso expresado por los sujetos populares a lo largo del documental, y al hacerlo intentaremos entender cuál era el rol histórico y político que asumían en relación al proceso que se vivía. La importancia del rol histórico que asumían los sujetos radica en que al hacerlo, estos se reconocían desde una condición y disposición de lucha, de esta forma, manifestaban una identidad popular desde el punto de vista histórico (como construcción colectiva de un proyecto histórico político).

Otro aspecto del análisis, se centrará en una selección de secuencias, que servirán como ejemplo para entender la construcción del discurso a través de elementos fílmicos. En algunas de estas ocasiones se mostrarán los discursos contrapuestos: por un lado el de la clase alta y por otro lado el de los sujetos populares. Esta comparación simboliza (a través del discurso) la lucha de clases. La razón de analizar comparando los discursos de los sujetos (clase alta v/s populares) sirve para entender la identidad, ya que no solo consiste en definir lo que alguien es, sino que también consiste en definir al otro, y con esta diferenciación se define (implícitamente) lo que uno no es.

6.4.1 Trabajadores Forestales Maderero: Tendencia social productivista

Con la llegada de la Unidad Popular al gobierno, el pueblo se sintió más empoderado, los movimientos, frentes de masas, gremios y en general toda colectividad política popular, generó las condiciones propicias para que se intensificaron las tomas de terrenos, fundos y fábricas. Como caso concreto de tal situación, una secuencia del documental está dedicada a los trabajadores de la forestal BIMA, quienes cuentan su experiencia y razones de la expropiación de la empresa y sus respectivos predios. La escena parte con el narrador introduciendo el tema mientras los trabajadores cortan las maderas a máquina.

Narrador (Min.16): “Los trabajadores eran frecuentes testigos de sabotajes en la producción llevados a cabo por los dueños, que desacreditaban al nuevo Gobierno. Los Trabajadores generalmente controlaban las industrias, demandaban la intervención del Estado, y participaban en Sindicatos para la buena Organización y Administración.

Trabajador 1 (Min. 17): Por varios años aquí nosotros, los trabajadores, hemos sido explotados, explotados en diferente manera nosotros aquí. En primer lugar sufrían nuestros hijos, sufrían nuestras esposas, no alcanzaba el salario para mantenernos, no alcanzaba el salario para dar educación a sus hijos. Al alero de esto, entonces todos los trabajadores que somos, hemos tomado esta determinación compañeros.

Trabajador 2 (Min 17): Nosotros si hemos tomado esta determinación de tomarnos los predios y las empresas. Jamás nunca volverán nuevamente sus propietarios, las defenderemos hasta la muerte. Porque nosotros ya no queremos que un grupo nomah de nuestra patria sea privilegiado. Si nuestra tierra nos vio nacer a los chilenos, de que no sea el privilegio para algunos nomas. Porque francamente los patrones tenían un capricho, francamente ellos cuando querían hacían una cierta cantidad de producción noma, francamente estaban haciendo un sabotaje para la patria, así que por eso viendo eso nosotros, por amor a la patria y francamente porque nosotros vivíamos en una situación económica crítica, nosotros tomamos esa determinación, mejor tomarnos nuestra empresa y francamente administrarla nosotros

mismos. Y también compañeros, nosotros la clase obrera estamos con un sentido que alguna vez construiremos una patria socialista y sacaremos nuestra patria de la miseria que nos tenía francamente el imperialismo yanqui. Eso sería nomás compañeros”.

El narrador concluye: *“Esta conciencia que adquieren los trabajadores, es lo más valorable del Pueblo que despierta.”*



Panorama de los trabajadores forestales madereros que dan a conocer las motivaciones que los llevaron a decidir tomarse los predios y la fábrica (imagen reconstruida a partir de un plano secuencia del documental).

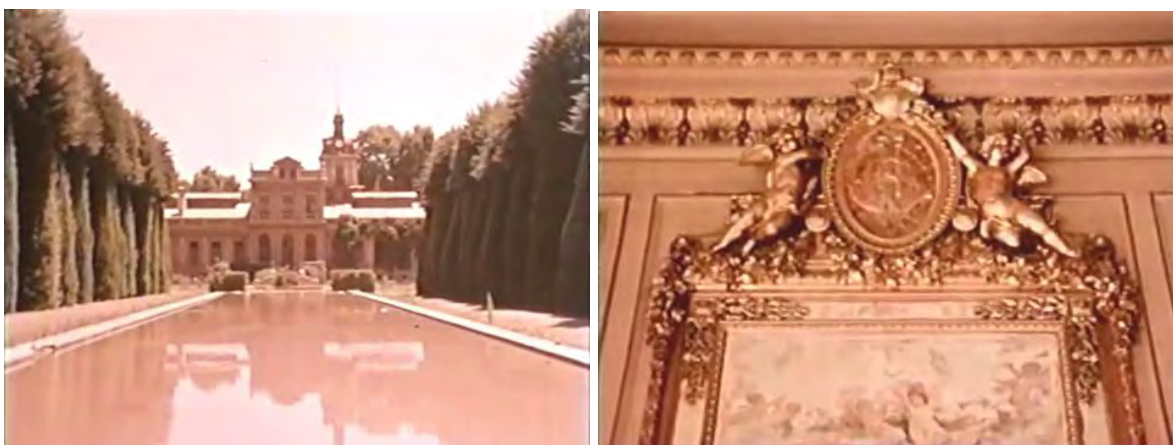
Tal como lo dice el narrador, la conciencia adquirida por los trabajadores es lo más valorable. Las palabras de los trabajadores expresaban por un lado un reconocimiento de su historia como explotados, y también se repite el hecho de que el sujeto habla desde un “nosotros”. El segundo trabajador es más explícito al reconocer ese “nosotros” como “clase obrera” que lucha por la construcción de una “patria socialista” y por último reconoce que el enemigo no es solo la clase acomodada terrateniente, sino también el imperialismo estadounidense responsable de la miseria en la que se encontraba la patria. **En resumen, el testimonio de los trabajadores demuestra la existencia y reconocimiento de un pasado histórico y un proyecto común (el socialismo).**

6.4.2 Campesinos: *Los fundos para los chilenos, no para el gobierno*

A continuación se analizara una de las secuencias dedicada a la reforma agraria, la que comienza con el narrador explicando la situación, después se entrevista a una mujer adinerada, y se termina con el testimonio de un campesino:

Narrador: “Desde la Independencia, el 80% de las tierras en Chile le han pertenecido a sólo el 4% de la población. Esta concentración de tierras de orden latifundista dejaba los peores sectores para los pobres. El 86% de las familias trabajaban la agronomía en áreas rurales. Desgraciadamente sólo el 4% de ellos contaba con agua potable y sólo el 20% con electricidad. El salario de esta gente era 1/5 del sueldo medio del país. Por otro lado, los dueños de estas propiedades nunca desarrollaron más del tercio de productividad de sus tierras. Esto contribuía al desempleo, menos y más caros alimentos. Para aminorar el problema, se debía hacer una reforma administrativa, expropiando todas aquellas hectáreas de más de 2000 mt² que no eran utilizadas. Los dueños de las tierras reaccionaron con violencia, hasta el punto de quemar las cosechas de sus campos. Todo esto para crear caos en la distribución de alimentos. Pero el propósito encubierto era que la gente desconfiara del Gobierno”. (Cuando despierta el pueblo, min. 19).

La contextualización del narrador se basa en datos empíricos para justificar su posición implícita, mientras lo hace, muestra casas de las familias adineradas para evidenciar la ostentación y riqueza.



Casas de familias adineradas, la grandeza arquitectónica contrasta con la miseria de la mayoría de la población expuesta en off por el narrador.

La secuencia continúa mostrando detalles de las grandes mansiones de la clase acomodada, de pronto suena en off la voz de una mujer que por su tono y por lo que dice, se deduce que es de una situación acomodada. Luego vemos su rostro, que tiene un evidente exceso de maquillaje, y la mujer continúa hablando:

Mujer adinerada: *En este momento en Chile no hay producción, porque los campos han pasado todos al área estatal, y eso es absolutamente imposible, porque la agricultura Chilena es una agricultura muy compleja. Chile es un país muy heterogéneo dentro de su tierra, en un fundo (...) donde la tierra es muy benéfica, al lado existe un pedregal en donde no se puede sembrar nada, eso lo sabe hacer el empresario privado, pero el estado lo hace por un molde y los moldes en la agricultura chilena no sirven, eso se está viendo ahora. Los asentados que no tienen título, porque este gobierno dijo que la tierra iba a ser para el que la trabajara pero en realidad son para el estado. **Los campesinos en este momento son empleados del estado, y un empleado del estado no puede funcionar como funciona un empresario privado.** Esa es la razón por la que Chile dejó de abastecer alimentos a su patria y eso lo conocemos todos (Cuando despierta el pueblo: min. 21)*



El discurso tecnocrático (al decir que el estado no tiene la capacidad agraria por su complejidad) y reduccionista (Los campesinos en este momento son empleados del estado), es representado de tal forma que resulta incómodo. El recurso formal usado para generar tal incomodidad es el zoom in hasta llegar a la boca de la mujer, que hace percibir sus expresiones de forma exagerada; el hecho de terminar en un detalle de la boca la despersonaliza.



Contraste entre el lujo de la clase acomodada con la humildad del campesinado. En la imagen de la derecha Armando Machuca Olmos da su testimonio, de fondo su casa y su familia, este retrato representa la armonía de su clase con el entorno. El campesinado es representado como un retrato vivo, esto contrasta con la quietud arquitectónica y el lujo de la clase acomodada.

De la entrevista a la mujer adinerada se pasa al testimonio de un campesino, que cuenta brevemente su vida y lo que ha significado la expropiación para el campesinado:

Armando Machuca (campesino): *“Esta es nuestra casa que vivo yo aquí, yo soy Armando Machuca Olmos...Tengo 13 hijos, tengo 33 nietos. He vivido aquí, esta casa la he dedicado para tener reuniones con los compañeros cuando se quitaron los fundos, y estoy dispuesto a que se quite todo, todos los compañeros no nos oponemos, estamos dispuestos, **si hay que quitar 100 fundos más, los quitamos para el gobierno para que... osea para los chilenos, no para el gobierno, para los chilenos, los trabajadores.**” (Cuando despierta el pueblo, min. 22)*

Quisiera detenerme en esta última frase, es probable que lo dicho por este campesino simbolice la contradicción ocurrida durante la UP, recordemos que por un lado la burguesía planteaba que los campesinos eran trabajadores del estado. Este hombre primero dice que está dispuesto a expropiar para el gobierno, pero rápidamente se retracta, ya que entiende que lo más importante (más que el propio gobierno) son los trabajadores, que los cambios se hacen para ellos, para los chilenos.

El hombre continúa con su testimonio:

“Yo como campesino estoy muy contento con este régimen que tenemos ahora que lo esperábamos por muchas años, yo soy un hombre de muchos años (66 años tengo) y he visto como abusaban los años anteriores los latifundistas dueños de esos grandes fundos, como abusaban con los obreros y con los pequeños campesinos, nos compraban las maderas, los especulaban (...) nos robaban las tierras, nos quemaban casas. Nos compraban madera al precio que ellos querían, explotaban esas maderas, explotaban estos cerros, sacaban las maderas, osea que le robaban al estado, le robaban al trabajador, al obrero. Y ellos llenaban sus bolsillos de plata exportando la madera escondida para Argentina, se lo digo porque aquí está el camino a la Argentina. Por eso los campesinos estamos todos unidos a este gobierno, y no permitiremos nunca que estas tierras sean devueltas. Defenderemos de cualquier forma estas tierras para que estén en manos de los obreros, cuanto nos alegramos hoy día que familias pobres (...) que estaban postergadas, hoy vivan trabajando (...), todos tienen que comer. (Cuando despierta el pueblo, min. 23)

A partir del testimonio de este campesino podemos entender el nivel de conciencia experimentado por el campesinado durante aquella época, quienes al igual que los trabajadores madereros hablan desde un “nosotros”. El hombre está consciente de la condición histórica que ha vivido su clase, de cómo los antiguos dueños abusaban de ellos, y de cómo le robaban al estado. Al estar consciente del proceso histórico no duda en comprometerse con el gobierno, en unirse a él y defender las tierras conquistadas, y esto ha permitido algo tan básico como el hecho de que todos tengan qué comer. En resumen, podemos ver que reconocen una herencia histórica (trabajo, nación, lucha) y un proyecto (gobierno y trabajo), es decir, una identidad común.

6.4.3 El sujeto poblador, de la resistencia a la liberación

En *Cuando despierta el pueblo*, podemos ver lo consciente que estaba una parte del pueblo, con respecto a la situación histórica que vivía, y de las posibilidades y peligros que tenía su clase para alcanzar un real desarrollo. Como en pocos documentales, podemos observar la disposición real para luchar. A continuación analizaremos el discurso que dan los pobladores en el documental:

Dirigente poblador (Min. 47): *“Yo creo que el proceso (cierto) como se está llevando, va a ser muy largo. Y la otra cuestión es de que se le está entregando mucha oportunidad a la derecha, a que nuevamente retome lo que era de ellos, porque como explicaba en delante yo, las leyes están hechas a su favor, no están hechas a favor nuestro, y que por la ley ellos nunca van a querer entregar por las buenas lo que un día nos quitaron a nosotros, y lo que ahora nosotros les estamos quitando (...). Y de ahí entonces cuando yo pienso de que **si le dejamos más tiempo a que piensen, dejamos más tiempo a que actúen (...) las posibilidades van a ser mínimas nuestras de llegar de una vez por todas a un sistema socialista**, de ahí que yo considero de que mientras la ley nos sirva a nosotros, estaremos con ello, **pero cuando ya la ley sea totalmente desfavorable a nuestros pensamientos, yo creo que nosotros no podemos estar aguantando más, sino que muy por el contrario, tendrá que ser el pueblo consciente del papel que le corresponde en el proceso, llegar a formarse y... que no veo yo la posibilidad de descartar de empuñar las armas y poder defender (...) lo que se nos ha quitado y que ahora nosotros lo estamos quitando (...)**, entonces yo considero como le digo que **así como vamos no podemos llegar, sino que va a llegar el momento en que las armas van a tener que ser empuñadas por la clase trabajadora, va a tener que ser empuñada por el país.**”* (*Cuando despierta el pueblo*, min. 47).



Este hombre está plenamente consciente de que el enfrentamiento armado llegará, y que el tiempo se les está acabando, que dicho enfrentamiento será entre la clase trabajadora y la derecha, por lo que identifica a la derecha como el enemigo a vencer. Si bien es cierto que esta reflexión es acertada, hay que reconocer que no todos los trabajadores pensaban así, sin embargo, podemos decir que una parte importante del pueblo (recordemos que un poco más de un tercio de la población votó por Allende), sí compartía dichos planteamientos. Esto demuestra nuevamente que sí había una identidad popular políticamente constituida

A continuación veremos otro ejemplo de la conciencia que experimentaba el mundo popular. En la misma secuencia se entrevista a otro poblador, quien da su punto de vista en relación al peligro que puede significar que la derecha llegue nuevamente al gobierno:

Poblador (Min. 50): *“¿Se imagina usted que subiera la derecha aquí, por la constitución burguesa que ellos tienen mayoría - ellos son los fuertes - subieran otra vez al gobierno? ¿Qué pasaría con los fundos expropiados? Se volvería todo otra vez a las manos de los terratenientes ¿Qué pasaría con las industrias estatizadas? Pasarían, serían devueltas a los industriales”.*

Hombre fuera de campo le dice (Min. 50): *“Que pasaría con nosotros”*

Poblador repite como un eco lo que acaba de decir su compañero (Min. 50): *“Que pasaría con nosotros...”* y continúa: ***“En este momento tenemos que prepararnos, para mí que debemos estar preparándonos, y debemos prepararnos día a día y ahora, estratégicamente pal golpe, porque esto va a venir, sea como sea aquí viene. Pero nosotros también estamos dispuestos, yo sé que***

losotros nos organizamos y vamos a estar dispuestos a cualquier cosa, porque no nos van a pasar a llevar así nomás y pasar con todos, vamos a tener que defenderlo como sea (...) porque si los dejamos, puede ser una tremenda masacre.” (Cuando despierta el pueblo, min. 50).



Mientras el poblador propone la unidad de la clase obrera, imágenes de un grupo de trabajadores, reflejan esta idea.

El poblador continúa su reflexión:

*“Entonces por eso soy partidario de la revolución (...), que **la única manera es la unidad de nosotros, la organización de nosotros, buscar una estrategia, buscar una unidad, sumar juerza, cada día más juerza y algún día cuando se llegue el momento prepararlos y hacer la devolución. Y pienso verlo, que sea antes de morirme, pienso ver que América sea libre, que sean libres los trabajadores, que seamos hombres libres, con su propio destino, de los pueblos, con su derecho a vivir y a comer todos los explotados, que vuelva la tranquilidad de los trabajadores, la unidad, el bienestar de todos nosotros.** (Cuando despierta el pueblo, min. 50).*

El testimonio de este poblador da cuenta del estado de preocupación; sabe que el enfrentamiento llegará, por lo que propone que hay que prepararse; sabe que la constitución no favorece a los trabajadores, puesto que es una constitución burguesa; está plenamente conciente de que si la clase trabajadora, el pueblo, no se prepara, puede ocurrir una gran masacre. Por estas razones, el hombre se declara *abiertamente partidario de la revolución*. En la misma línea declara que sueña con una América libre. Este planteamiento trasciende la idea de nación, está implícita una identidad latinoamericana, que sueña por la unidad de los

pueblos. Este hombre también habla desde un “nosotros”, elemento que resulta necesario para demostrar que su identidad es colectiva, y cuyo sueño es que **vuelva la tranquilidad de los trabajadores, la unidad, el bienestar de todos nosotros.**

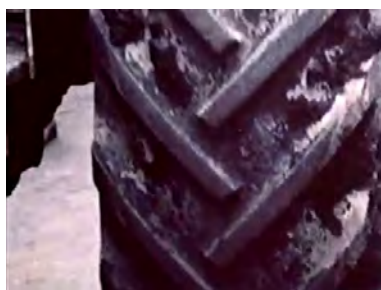
6.5 Cuando despierta el pueblo.... La revolución obrera recién comienza. Discurso, síntesis y representación.

Siguiendo la línea político-ideológica de lo expresado por los sujetos populares a lo largo del relato, el documental concluye con una secuencia que empieza con un discurso de Miguel Enríquez, y finaliza con una gigantesca movilización en apoyo al proceso revolucionario que vivía el país. El discurso de Miguel Enríquez está en la misma línea de lo expresado por los sujetos populares entrevistados a lo largo del documental, el discurso concluye con un llamado a unidad y a la movilización, Enríquez dice:

*“¡Compañeros pasemos a la ofensiva! reagrupémonos al interior del pueblo, al interior de la izquierda y al interior de los trabajadores, unamos a los revolucionarios, reagrupémonos para los combates decisivos que se avecinan... no estamos asistiendo al fracaso del socialismo, estamos asistiendo al fracaso del reformismo. Compañeros, proclamemos desde aquí a todo Chile, América y al mundo: No estamos asistiendo al crepúsculo de una revolución, sino que **el largo y difícil camino de la revolución obrera y campesina recién comienza.** (Cuando despierta el pueblo, min. 53)*

La coherencia del discurso de Enríquez está en perfecta sintonía con lo expresado por los sujetos populares en el documental, esto evidencia que había una identidad popular constituida y organizada políticamente (esto no quiere decir que necesariamente sea la misma en todos los sujetos populares). Si bien es cierto que desde la perspectiva actual lo expresado a lo largo del documental puede ser percibido (en cierto grado) como idealismo, la intención de este trabajo no es hacer un juicio de valor sobre lo expresado, menos hacer una oda a lo que

muestra el documental, el objetivo es simplemente dar cuenta del discurso expresado. Bajo esta línea analizaremos la escena final del documental.



El discurso termina con la frase “*el largo y difícil camino de la revolución obrera y campesina recién comienza*”, suena una canción, y una gran manifestación se aprecia. Todo esto se analiza a continuación.

La escena final comienza con un plano secuencia (justo después que Enríquez dice *el largo y difícil camino de la revolución obrera y campesina recién comienza*), un tractor avanza como elemento simbólico, zoom back y es una manifestación, el tractor sale de cuadro y vemos hombres con cascos de obreros, con banderas rojas, banderas rojinegras, sus rostros evidencian alegría y determinación.

Después de haber escuchado, a lo largo de todo el film, las razones de la lucha de los sectores populares, entendemos que lo que vemos es más que una marcha de apoyo al gobierno de la UP; es una manifestación de fuerza y de apoyo al proceso revolucionario que estaba viviendo Chile en aquella época.



Cartel de la época llamado a marchar, donde destaca el hecho de que se pide expresamente que lo hagan con sus herramientas de trabajo. Es posible que esta petición especial se deba a que al marchar vestidos como trabajadores, se proyecte una imagen de clase obrera unida.

En esta escena (que es la final) suena extradiegéticamente la canción *Solo digo compañeros* (escrita por el cantautor uruguayo Daniel Viglietti), interpretada (probablemente) por Osvaldo Gitano Rodríguez (La película no tiene créditos, pero el tono y timbre del Gitano Rodríguez, lo hacen fácilmente reconocible), después de unos arpegios la canción dice:

*Escucha, yo vengo a cantar
por aquellos que cayeron.
No digo nombre ni seña,
sólo digo compañero.*

*Y canto a los otros,
a los que están vivos
y ponen la mira
sobre el enemigo.*

*Ya no hay más secreto,
mi canto es del viento,
QUE EXIGE que sea
todo el movimiento.*



Plano secuencia. El pueblo avanza mientras suena extradiegéticamente la canción *Solo digo compañeros* (parte de la letra ha sido señalada más arriba), que analizaremos a continuación.

Antes de analizar la secuencia recordemos que en esos tiempos había un auge en la politización del arte, donde la música no era la excepción. Eran los años 70', la Nueva Canción Chilena estaba en su apogeo. En esta época, Víctor Jara reflexionaba “*Yo no canto por cantar ni por tener buena Voz, canto porque la guitarra tiene sentido y razón*” (Victor Jara. Manifiesto), el verso de Jara expone que el arte (la guitarra, el canto) no hay que vaciarlo de contenido (cantar por cantar), más bien hay que darle sentido y expresarlo (la guitarra tiene sentido y razón). En esta última secuencia del documental, aparece el canto de *Solo digo compañeros, canto del viento que exige que sea todo movimiento canta por aquellos que cayeron*, es decir que canta por los que cayeron luchando, y es el canto de los que luchan, de los que marchan, de los que a lo largo del documental han dado sus razones. Mientras la música sigue sonando, vemos hombres y mujeres marchar con determinación, alegría, entendemos que marchan por un proyecto político, un proyecto que están dispuestos a defender hasta la muerte, un proyecto que los define, representa y que en definitiva los hace sentir identificados. La secuencia avanza, un cartel dice “los momios no pasarán”, la canción continúa, y se destaca la siguiente estrofa:

*Mira la patria que nace
entre todos repartida,
la sangre libre se acerca,
Y ya nos trae la nueva vida.*

*La sangre de Túpac,
la sangre de Amaru,*

la sangre que grita
libérate, hermano

Mientras el cantor recita esas líneas vemos rostros de sujetos que marchan unidos, pero ¿qué significan estas líneas?

Túpac Amaru II fue un caudillo mestizo que ascendía del alto linaje inca. Nacido en 1738, lideró la denominada “Gran rebelión” en el Virreinato del Río de la Plata (actual Argentina) y en el Virreinato del Perú, iniciado en 1780. Este proceso es considerado como el primer gran grito para la libertad de América Latina frente al dominio español en la región. Túpac Amaru era un revolucionario que murió por el sueño de ver a América Latina liberada del colonialismo, lo que lo llevó a ser descuartizado en la plaza pública luego de ser capturado por sus opositores, cuando tenía tan solo 43 años. De ahí la importancia de citarlo en la canción. La frase *libérate hermano* hace alusión justamente a presentarnos a los latinoamericanos como hermanos. Esta frase imperativa es un llamado a la acción, *libérate hermano* de la opresión de más de 500 años de dominación, de esa independencia inconclusa, *libérate* del colonialismo, del terrateniente, del burgués.



Ultimo plano del documental, una multitud inmensa que marcha por la libertad y dignidad de un pueblo.

Lo destacable de la metodología del documental es que se entrevista a los sujetos populares (y no a sus representantes) para mostrar su grado de conciencia. Escuchar testimonios de esa época, de sus protagonistas, es algo que aún sorprende. El film deja hablar a los sujetos sociales, quienes tienen un importante

grado de organización y formación política, y son capaces de hacer reflexiones como:

“Si nuestra tierra nos vio nacer a los chilenos, de que no sea el privilegio para algunos” (min. 17)

*“Si le dejamos más tiempo a que piensen **las posibilidades van a ser mínimas nuestras, de llegar de una vez por todas a un sistema socialista (...).Tendrá que ser el pueblo consciente del papel que le corresponde en el proceso... va a llegar el momento en que las armas van a tener que ser empuñadas por la clase trabajadora*** (Min. 47)

Estos testimonios dan cuenta del nivel de auto conciencia, que es reforzado en la secuencia final, donde el discurso del director expresa que el pueblo marcha por su liberación; donde el nivel de adhesión popular demuestra que la fe existía, o como diría el político español Pablo Iglesias Turión: *Soñamos, pero nos tomamos muy en serio nuestros sueños*². El valor del documental está en que es el pueblo mismo quien analiza su situación histórico-política al narrarse, expresarse y definirse. Con ello, desarrolla colectivamente su identidad; identidad, sin duda alguna, de carácter popular.

² Discurso dado en la Puerta del Sol en Madrid, en una histórica manifestación convocada por la organización política PODEMOS que busca romper con el bipartidismo, la llamada “marcha del cambio” logró a convocar a más de 150.000 personas. El hecho ocurrió el 31 de enero de 2015.

Capítulo 7. *No nos trancarán el paso*

7.1 Tabla resumen

Película y año	No nos trancarán el paso (1972)
Sinopsis	Luego del triunfo de la Unidad popular, la forestal BIMA despidió a sus trabajadores. Este corto-documental muestra los abusos patronales y la posterior ocupación de la empresa por parte de los obreros en la zona de Valdivia y Panguipulli. Los testimonios de los trabajadores evidencian los abusos a los que eran sometidos, como la quema de una casa a un trabajador por negarse a vender su casa.
Institución	Chile Films y Departamento de Cine de la Universidad de Chile.
Equipo	Guion y dirección Guillermo Cahn, producción Carlos Flores, cámara Hector Rios, montaje Rodolfo Wedeles, sonido Jorge Muller, música Angel Parra.
Línea política - ideológica	MIR, MCR
Territorio (principales)	Sur de Chile, Valdivia (Panguipulli), sectores forestales.
Sujeto Representado	Campeños, trabajadores forestales.
Fotografía	Cámara en mano, blanco y negro, uso de plano secuencia.
Montaje	Entrevistas en off mezclado con inserts contexto y recreaciones.
Estrategias	Autorepresentación de los sujetos populares en recreaciones, canción que cuenta la historia, testimonio en off.
Sonido	Música, entrevistas en off.
Música	Angel Parra. Narra y contextualiza mediante el canto.
Discurso general.	Parte de la denuncia para terminar con la esperanza de un futuro mejor, refleja el auge que vivía la UP. Hace un énfasis en el poder popular como forma de acumulación de fuerza expresada en la toma de terrenos y la autogestión.

7.2 No nos trancarán el paso. Breves características



Realizado en 1971, dirigido por Guillermo Cahn y musicalizada por Ángel Parra, *No nos trancaran el paso* es un ejemplo del auge y reconocimiento de los sujetos populares durante la UP, y en especial gracias al trabajo de base que hacía el MIR. Flores, Cahn y Muller militaban en el MIR al momento de realizar el documental. Según Carlos Flores, en aquella época los cineastas chilenos, y en especial los del MIR, estaban en la búsqueda de un lenguaje propio. Flores destaca así el rol que se tenía del arte dentro del MIR:

*“Teníamos el discurso que todo esto iba en beneficio del pueblo. Queríamos ser la voz de los que no tienen voz; ese era el discurso esencial. El problema es que no se puede ser la voz de los que no tienen voz. Lo que ha que hacer, y despues nos dimos cuenta de eso, incluso dentro del MIR, lo que hay que hacer es intentar que los que no tienen voz, tengan voz(...)El discurso político correcto tendría que haber sido llevar los instrumentos para que la gente pudiera, no se si hacer cine, pero desatar sus posibilidades culturales (Flores en Maza, *Idénticamente desigual: el cine imperfecto de Carlos Flores. Pág. 16-17*)*

Este cortometraje es una de las primeras experiencias de la búsqueda del lenguaje propio del que habla Flores. En este documental los trabajadores dan su testimonio, e incluso se interpretan a ellos mismos en una recreación. Otro hecho que aunque sea testimonial es valorable, está en la intención de reconocer a los trabajadores como sujetos participes en la creación del film, esta idea queda explicitada en los créditos finales, donde dice **“realizada por” “los compañeros trabajadores de la madera”** (luego de nombrar al equipo técnico).

Para entender el porqué de algunas decisiones estéticas expresadas en el documental, tendremos que remitirnos a la táctica político-popular del MIR en dicho periodo, la que según palabras de Miguel Enríquez (su secretario general de la época), consistía en la siguiente idea:

*“Planteamos desde un principio que sólo podían avanzar los trabajadores y el gobierno a través del uso de las dos grandes palancas que le entregarían fuerza: La unidad de todo el pueblo y de la izquierda, y la **movilización de las masas a partir de sus reivindicaciones, contra sus patrones, para desde allí acumular la fuerza suficiente para conquistar el poder.**”* (3) (Discurso dado en Cautin. 1° de Noviembre de 1971).

Esta última idea **de la conquista y acumulación de poder mediante la movilización reivindicatoria de las masas**, forma parte importante sobre lo que se tratara y profundizará en este análisis.

7.3 Análisis. Grado de conciencia y reivindicaciones como construcción de Identidad en *No nos trancarán el paso*

Este análisis intentará mostrar cómo se representaba ese deseo de avance y la *“movilización de las masas a partir de sus reivindicaciones”* que proponía el MIR. La detección de las reivindicaciones resultará sustancial para comprender la identidad popular que expresa el documental, ya que estas representan parte del proyecto identitario expuesto. El análisis privilegiará la linealidad del relato del film, a la vez que seleccionará las partes más significativas de las reivindicaciones expresadas por los sujetos y/o narradores. Analizará las diferentes formas de expresar dichas reivindicaciones, como por ejemplo el canto, y como las hacían ver los sujetos mismos (como por ejemplo a través de las consignas de los carteles). También se analizará la representación visual de los sujetos y sus reivindicaciones.

El análisis comienza con la secuencia inicial del documental, en donde Ángel Parra introduce el tema del documental con una canción hecha especialmente para la ocasión, que es presentado a continuación.

7.3.1 El canto y su rol expresivo

El documental comienza con planos secuencia de trabajadores reunidos en unos terrenos tomados. Ángel Parra canta en off la historia de los trabajadores de la forestal BIMA.



Imágenes iniciales, campesinos reunidos en la entrada de la forestal, en off suena la canción *No nos trancaran el paso* que Ángel Parra hizo especialmente para el documental.

A continuación se presenta la canción de la secuencia inicial, creada e interpretada por Ángel Parra:

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

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

En esa cruel temporada

*llegaron los afuerinos,
incendiaron nuestras casas,
quebraron nuestros destinos.*

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

Aunque pueda parecer obvio, el canto de Ángel parra demuestra hasta qué punto el arte tenía un real compromiso político. No cualquiera se da el tiempo de hacer una canción para explicar pedagógica y poéticamente una situación como la que muestra el documental. El canto introduce el tema, y al mismo tiempo, se identifica con los sujetos. Al decir “*Y así perdimos las tierras pues nadie nos defendía*”, el canto se identifica como parte de la clase que sufre tal situación; nuevamente, el narrar desde un nosotros da cuenta de una identificación como parte de un sujeto colectivo. Asimismo la canción da cuenta de la condición de víctima de los trabajadores (“*incendiaron nuestras casas, quebraron nuestros destinos*”), en resumen, introduce la historia desde la visión de los trabajadores, punto de vista que se reiterará a lo largo de todo el documental. Al terminar la primera parte de la canción, el relato pasa a ser en narrado en off por un campesino, dicho relato es analizado a continuación.

7.3.2 Identidad, autorepresentación y conciencia

A continuación analizaremos algunos de los testimonios que los campesinos expresan en este documental. El primer testimonio corresponde a Armando Machuca, el mismo hombre que aparece en *Cuando despierta el pueblo*. A diferencia de cómo aparece en el documental analizado anteriormente, en este documental el testimonio de este hombre tiene un carácter más denunciante. El testimonio de Armando Machuca (que en casi la totalidad es en off) comienza así:

“Dijeron que estos eran terrenos forestales pero se los entregaron a la firma BIMA pa que los explote. La firma BIMA llegó y arrasó con nosotros (...). (Para ellos) nosotros no éramos mozos, no éramos trabajadores, no éramos ninguna cosa. Ellos nos atropellaron, las casas, los cercos los echaron abajo todos, nos explotaron la madera, nos quemaron las casas (...). Quedamos dando vuelta. Reclamábamos, eran campanas de palo, no se oían...” (No nos trancarán el paso, min. 1).

Minutos más tarde don Armando agrega:

“Fíjese (...) cual es la utilidad que tenía Chile con estos señores latifundistas. Yo desde hace 20 años estoy viendo que los señores Pullman explotaban la madera, la exportaban para Argentina y la plata al bolsillo, y Chile nada, ninguna cosa ni para el gobierno. (...). Más adelante agrega: Aquí llegó la firma BIMA a explotarnos (...) trajo como 500 trabajadores, a estos trabajadores y a nosotros no nos pagaban en dinero, sino en pulperías...” (No nos trancarán el paso, min. 4-5).



Mientras se escucha el testimonio de Armando Machuca, vemos a gente humilde en sus casas, haciendo pan, comiendo. El contraste entre el relato en off y las imágenes sirve para potenciar la denuncia, la humildad de las familias contrasta con la maldad de los latifundistas.

Del testimonio de Armando Machuca (y también de las imágenes) se evidencia la situación de abandono que vivían de parte del estado, hasta antes del gobierno de la UP. También se expresa la condición de explotación del campesinado de parte de los latifundistas. Destaca la conciencia del campesinado al explicar que los

explotadores (señores latifundistas) no solo les hacían un daño a los campesinos, sino que también hacían un nulo aporte al país.

Una de las secuencias más significativas para este análisis, es cuando don Armando Machuca cuenta en off cómo le quemaron su casa, mientras se interpreta a sí mismo en una recreación.



Min. 6 – 7, Armando machuca cuenta su historia y se interpreta a sí mismo. En la recreación ve impotente como su casa es quemada mientras relata en off lo sucedido.

Armando Marchuca relata:

Un grupo de alemanes nos echaron para afuera, nos quemaron nuestras casas (...). Nunca nos imaginamos nosotros que nos iban a quemar las casas, jamás pensamos en eso (...). Esa es la democracia de la derecha, eso es lo que hace con nosotros...” (No nos trancarán el paso, min. 6-7).

La narración de sí mismo en el testimonio en off y la auto interpretación, son claras muestras de una identidad constituida, ya que un elemento identitario importante es el reconocimiento de un pasado. En este caso, el hombre no siente vergüenza alguna en contar como le quemaron su casa, sino que, muy por el contrario, es partícipe de una recreación. El hecho de que el sujeto se exprese desde un “nosotros” deja en evidencia la presencia de una identidad cultural constituida, él no cuenta su experiencia personal solo para desahogarse; él habla en representación de los campesinos, de los explotados víctimas del despojo humano. Con estos gestos argumenta las razones de la radicalidad de la toma de terrenos. La quema de la casa representa la condición de sujeto despojado de derechos básicos (recordemos también que se les pagaba en fichas). Por último, es necesario recordar la búsqueda de un lenguaje propio en el que estaban los documentalistas militantes, que en palabras de Flores, una de sus preocupaciones era la de *“intentar que los que no tienen voz, tengan voz”* (16). Dentro de este contexto, se entienden las razones de porqué el documental está, casi en su totalidad, narrado por sujetos populares (a partir de fragmentos de entrevistas). Este hecho no puede ser reducido a un afán periodístico o como producto de la necesidad para documentar los hechos; lo expresado por Flores es producto de una reflexión y finalidad estético ideológica, que puede ser considerada como uno de los estilemas centrales del cine del MIR de la época (dar la palabra a los *“sin voz”*). Bajo la misma línea, analizaremos brevemente otro testimonio que da un campesino en el documental.



En esta secuencia se presenta la idea que estos hombres también piensan, aun cuando su trabajo sea duro. No se sabe quién dice las palabras, pero podría ser cualquiera de los hombres que aparecen trabajando.

Testimonio de campesino:

“Los ricos pararon los trabajos porque no les convenía, cuando salió el compañero Allende de presidente dijeron “a nosotros no nos conviene trabajar”, pararon todo. Si usted le iba a pedir a un patrón, lo primero que le decían era “no te gustó Salvador Allende, ándate a pedirle trabajo a él”. Entonces nosotros decidimos entre todos los compañeros por la fuerza tomarnos los fundos”. (No nos trancarán el paso, min. 10).

De este testimonio podemos entender que no solo el *hablar* es desde un “nosotros”; también es el *actuar*. Los sujetos entendían la lucha de clases, a la vez que veían al gobierno del “compañero Allende” como suyo, de ahí una de las razones por las que la lucha era colectiva y el porqué de su intensificación al apoyo del gobierno de la UP. La perspectiva no peticionista de los campesinos, es uno de los hechos mas valorables de esos sujetos. El testimonio demuestra que en vez de pedirle soluciones al gobierno, eran ellos mismos quienes se tomaban fundos; el gobierno generaba un cierto grado de confianza que permitía realizar acciones sin el miedo a la represión (que por cierto de igual manera se dio en algunos lugares por problemas legales). De hecho el gobierno muchas veces incentivaba la toma de terrenos, ya que esto facilitaba el proceso de entrega de títulos a los nuevos propietarios. A fin de cuentas, el gobierno más que proponerles soluciones a los campesinos, los dejaba actuar con autonomía; los dejaba expresarse, y con ello, les reconocía sus luchas. Reconocía su identidad de sujetos populares.

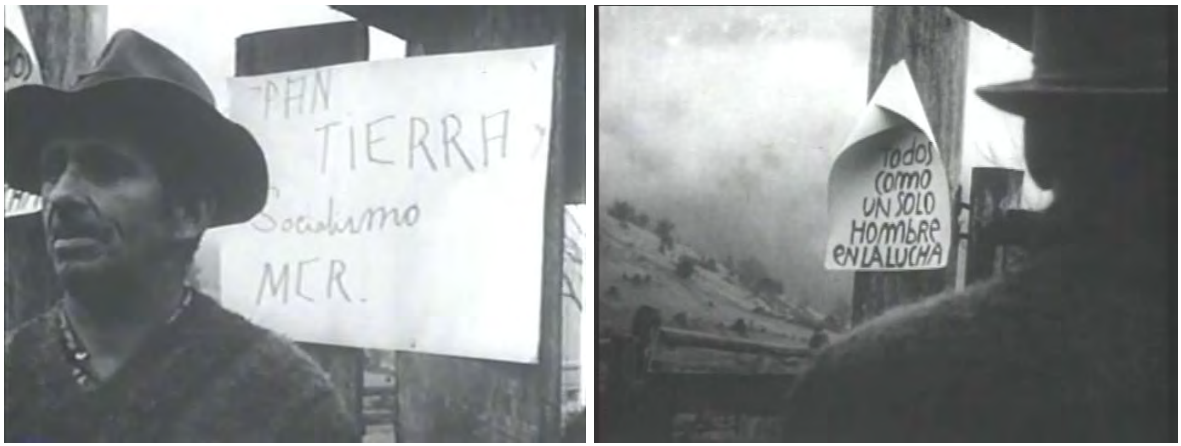
Analizando la secuencia desde una perspectiva más cinematográfica, se puede observar que el montar imágenes de trabajadores realizando grandes tareas de esfuerzo físico, con los testimonios de su lucha, cumplen la función de presentar al sujeto trabajador no solo como politizado, sino mas bien como sujeto que ha ganado una lucha política, cultural e identidad, cuyo triunfo significa que el hecho de trabajar es un acto emancipatorio. Este paralelo entre trabajo (representado en Imagen movimiento) y reflexión (testimonio en voz off), hace entender que no estamos sólo ante sujetos populares que “además” están politizados, sino que estamos ante sujetos populares politizados que hacen de su trabajo un acto político, el acto político está en la autodeterminación (empresa autogestionada) y en el trabajo como contribución al desarrollo del país, que en última instancia representa obrar por el bien común.

7.3.3 Las consignas como expresión política e identitaria



Inserto de carteles "Muerte al momio explotador. MCR" (min 2:21) y "La tierra para el que la trabaja MCR" (min 2:25)

El uso de consignas es un recurso recurrente en las movilizaciones de masas. La consigna puede ser entendida como una expresión identitaria, ya que expresa ideas fuerza que representan la lucha por el autoreconocimiento. Como hemos visto en este estudio, la identidad no sólo es cómo se reconoce un ser; identidad es también cómo es narrada dicha identificación. Supone un "nosotros", pero también un "ellos", un "otros" excluyente, que en este caso es la identificación de un enemigo. Como la identidad no define sólo lo que es sino también lo que no es, la idea del otro necesita un calificativo y reconocimiento. En este caso la idea del "*momio explotador*" representa la antítesis del pueblo, al sector minoritario responsable de que los campesinos vivan explotados, de ahí la dureza de la consigna "**Muerte al momio explotador**", consigna que tampoco debe tomarse de forma literal, la idea de muerte más bien representa un llamado a no tolerar más explotación. La consigna "**La tierra para el que la trabaja**" apela al sentido común, este es el tipo de consigna que buscan interpelar al sujeto que aún no ha tomado posición. "**Pan, tierra y socialismo**" presenta la idea que los derechos básicos del hombre solo serán alcanzados en un sistema socialista, también cabe destacar que la tierra no solo representa la fuente de trabajo de los campesinos, también tiene un fuerte arraigo identitario: que los campesinos tengan su propia tierra representa la posibilidad de expresarse culturalmente en un espacio comunitario. La tierra es el espacio donde lo común se desenvuelve, por lo que el reconocimiento del derecho a la tierra representa la posibilidad de libertad real.

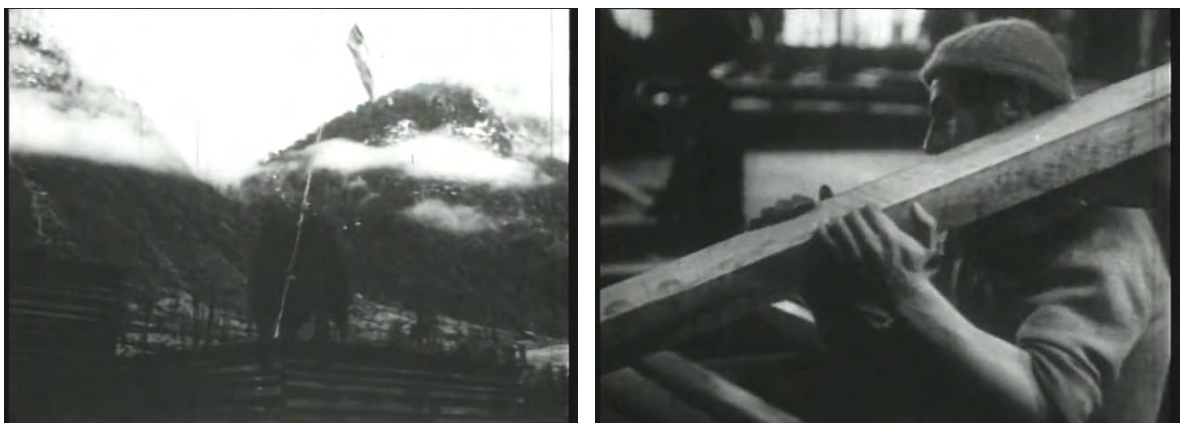


Carteles puestos en la entrada del fundo, con las consignas “Pan tierra y socialismo MCR” y “Todos como un solo hombre en la lucha”.

La consigna “**Todos como un solo hombre en la lucha**” (min 2:40) representa la idea de unidad de los campesinos en pos de una lucha común (la lucha por la tierra); quiere decir todos unidos como si fuéramos la misma persona, todos viviendo en las mismas condiciones, por eso para superarlas, se debe luchar colectivamente.

7.4 Final. Música y discurso

Luego de escuchar el testimonio de los latifundistas, el documental finaliza con imágenes de los trabajadores realizando acciones que expresan la autodeterminación y fuerza con la que se desempeñaban, en paralelo, don Armando Machuca comenta en off el escaso aporte que significaba el sistema latifundista para Chile, y lo esperanzado y optimista que se sentía él y su clase debido a la reforma agraria. Inmediatamente después del testimonio de don Armando, suena la última parte del tema de Ángel Parra *No nos trancaran el paso*.



Armando Machuca:

“Yo le pregunto a usted, (...) a donde están las escuelas, una escuela donada (...) a la gente de Panguipulli(...)¿Hay? Ninguna cosa. ¿La firma BIMA nos dejó una escuela o una casa? (...) explotó a los obreros, explotó las maderas y no deja ninguna cosa en beneficio del país. Sabemos (...) que se están expropiando todos los latifundios, y por eso estamos contentos nosotros, y debe ser, y debe seguir eso (...), cual es el derecho de unos señores que puedan tener cien mil hectáreas, doscientas mil hectáreas (...) y otro chileno que ande con el saco al hombro. No podemos permitir eso los campesinos, seríamos muy tontos ya, muy necios. La derecha reaccionaria es la que está haciendo todo, buscando todos los medios para socavar y derrocar a nuestro gobierno, pero yo creo que eso no lo van a conseguir jamás, porque los campesinos están todos unidos...” (No nos trancarán el paso, min. 12).

El discurso es una especie de síntesis de lo expresado a lo largo del documental: parte con la denuncia y termina en el optimismo propio de la época. El testimonio reivindicatorio de Armando Machuca apela al sentido común, los argumentos son simples, entendibles. Por un lado argumenta que los latifundistas y las empresas como la BIMA realmente no hacían un aporte al país, y por otro expone que, si hay tanta tierra en las manos de unos pocos, esto no puede ser permitido, ya que hacerlo sería “ser necio”. Desde la perspectiva actual resulta un poco ingenuo pensar que solo bastaba con la unidad de los trabajadores, pero hay que entenderlo dentro del contexto histórico: significaba la lucha colectiva de numerosos sectores populares y la construcción de un poder popular. Una vez terminado el testimonio de don Armando, suena el final de la canción *No nos trancarán el paso* de Ángel Parra:

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

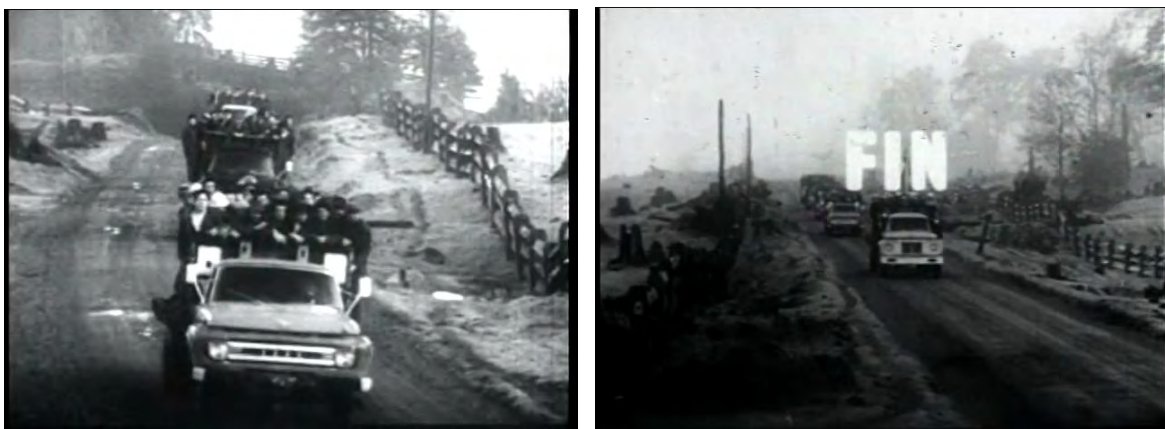
Al pueblo de Panguipulli
le dejo yo mi canción.*

*Mientras más juntos estemos,
mejor será nuestra acción.*

Como se ha dicho anteriormente el final resulta esperanzador, refleja el avanzar de la clase trabajadora unida para el desarrollo de Chile, esta unión demuestra una identidad de clase. Este final parece ser la expresión de la táctica del MIR. Recordemos las palabras de Miguel Enriquez cuando proponía:

“La unidad de todo el pueblo (...) y la movilización de las masas a partir de sus reivindicaciones, contra sus patrones, para desde allí acumular la fuerza suficiente para conquistar el poder.” (3)
(Discurso dado en Cautín. 1° de Noviembre de 1971).

¿No es precisamente lo que se ha mostrado a lo largo de este documental? No solo eso, también podríamos agregar que el plano final es la expresión gráfica de dicha idea.



Es interesante ver como un hecho que puede ser visto como dramático (hombres van a trabajar amontonados en camiones como si fueran ganado) es presentado como un gesto heroico, porque finalmente sabemos que (tal como se muestra en el documental) los trabajadores, aun cuando seguían pasando ciertas dificultades, tenían en su poder las fabricas, fundos y con ello, el destino de un país.

Parte IV:

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación hemos dado cuenta de cómo el proceso de formación y desarrollo de identidades colectivas se da a través de la lucha por el reconocimiento y autoreconocimiento de los sujetos populares. Hemos entendido que la identidad supone necesariamente reconocer una herencia del pasado y al mismo tiempo desarrollar un proyecto que esté en construcción permanente. En este sentido, un ejemplo de una identidad bien lograda es el arte de Violeta Parra, por el equilibrio entre una herencia (histórica y cultural) y un proyecto (cultural y político). Su obra supuso una ruptura con el folclore tradicional, ya que reconocía críticamente su pasado (explotación, luchas y represión) a la vez que se identificaba con un proyecto identitario (el de la cultura popular chilena), que poco a poco se fue definiendo más políticamente. Esta es una característica que la diferenció de la gran mayoría de sus contemporáneos.

En el contexto de realización de las películas existía una gran politización, que muchas veces mezclaba definición identitaria con definición política. Esto se debe a que a lo largo de la primera mitad del Siglo XX, se vivió un proceso de desarrollo histórico en el que una parte importante de la población (los sectores populares) fue desarrollando su propia identidad cultural y política. Esta identidad llegó a su punto culmine durante el periodo de la Unidad Popular, en el que prácticamente todos los sectores tenían una representación política fuerte. Esto quiere decir que, por ejemplo, un campesino tenía la opción de ser militante del MIR, ya que esta organización tenía un proyecto afín al campesinado. Este crecimiento de la clase trabajadora iba en paralelo con el desarrollo de un discurso político, que generaba a la vez una identidad propia, ya que los proyectos políticos planteaban un relato de la clase trabajadora sobre su pasado, presente y futuro. Esta afinidad de la clase con el proyecto (que era construido colectivamente) generaba el desarrollo de una Identidad colectiva.

En la década de los 60' surge en nuestro país un nuevo instrumento político popular: El MIR. Dicha organización influenciada por la revolución cubana se definía como *guevarista* y rechazaba el modelo estalinista. Actuó como vanguardia de los sectores populares y pagó con su vida el riesgo que esto significaba. El MIR a través de sus frentes de masas (MCR, FER y FTR, entre otros) participó activamente en las tomas de terrenos, fundos y fabricas. Es (en parte) gracias a

las acciones de este movimiento, que vemos los hechos y testimonios de los documentales. Asimismo el hecho de que hubiera cineastas militantes, propició a que se generara un imaginario afín a su proyecto.

A partir del análisis al que fueron sometidos los documentales *Cuando despierta el Pueblo* y *No nos trancaran el paso*, podemos ver una cierta tendencia común de **representación de la identidad popular: Esta tendencia se caracteriza por dejar al sujeto popular expresarse por sí mismo**. Gracias a esto el sujeto se explaya y da cuenta de su condición histórica. En definitiva, se muestra tal como es. Esta tendencia de dejar que se exprese el sujeto, es todo lo contrario a la observación lejana y exotista, que busca interpretar o representar al sujeto sin conocerle (esa tendencia de analizar una situación desde afuera, muchas veces de forma superficial). Este modo de representación está relacionado a la existencia de una identidad popular y política socialmente constituida, sin la cual no hubiese sido posible que los sujetos se expresaran de la forma que lo hacían en los documentales. El MIR representaba una identidad políticamente constituida, que como se ha dicho anteriormente, fue un sector vanguardista que pagó con su vida la lucha por su proyecto.

La forma de representación de la identidad popular de los documentales analizados (ambos ligados al MIR), es el equivalente cinematográfico a la forma de representación y participación política del MIR de la época: Más que intentar representar lo popular desde una mirada externa, le daban a los sujetos las herramientas políticas básicas para que pudieran expresarse. En el caso de los documentales lo hacían, por ejemplo, mediante entrevistas, para que los sujetos contaran su experiencia, y/o mediante la interpretación de sí mismos. De este modo, los hacían partícipes de la creación de la obra.

El MIR veía al sujeto popular como agente de cambios, afín a su ideología, ésta organización necesitaba de sujetos revolucionarios para desarrollar su proyecto político-popular. Es por esto que su cine hace hincapié en la necesidad de la revolución, que como bajada concreta a la realidad del país, era transmitida a los sujetos populares descritos y analizados en este trabajo. Los pobladores y campesinos fueron los principales sujetos a los que el MIR logró agrupar con su discurso, es por esto que este tipo de sujetos se repite tanto en los documentales analizados

Desde una perspectiva más estética (pero no por eso menos política), este estudio propone que **representar la identidad popular sólo desde una perspectiva externa es insuficiente, ya que la identidad al ser principalmente autoreconocimiento, necesita de relato, narración y/o expresión desde la perspectiva del sujeto popular representado**, dicho de otra manera: **la estética de la identidad popular** (autoreconocimiento de los sujetos populares) **necesita** (al menos en algún grado) **de autorepresentación del sujeto popular** (el sujeto popular debe narrarse y reconocerse a sí mismo, en su condición política, histórica y cultural). Esto quiere decir que en esta *estética*, el sujeto popular debe expresarse, narrarse y/o explayarse en al menos algún momento del relato. En definitiva, se trata de una estética que busca ser coherente con una determinada identidad popular, que se construye entregando las herramientas necesarias para que los sujetos populares representados se expresen, y que así sean capaces de reconocerse histórica, política y socialmente. Este es el tipo de representación que se puede apreciar en los dos documentales analizados.

Por último es necesario recalcar que estos documentales no hubiesen sido concebidos sin la presencia de un proceso de cambios, de un documental militante hecho por sujetos que manifestaban (como decía el manifiesto) que, *“antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo”*. Dicho compromiso de los cineastas con su pueblo, existía porque era transversal: las instituciones universitarias, los partidos políticos, y una gran cantidad de personas se sintió comprometida con el fenómeno que experimentaba nuestra nación. Pero también cabe destacar que cada grupo lo expresaba con sus propios matices. En el caso del MIR, el hecho que no formara parte del gobierno de la UP, influyó en que sus cuadros (en general todos sus militantes) pudieran expresar con mayor libertad eventuales críticas al proceso, no por nada la posición formal del MIR de la época, en relación al gobierno de la UP, fue catalogada como “apoyo crítico”.

Después de analizar los documentales surgen nuevas preguntas y desafíos que quedan abiertos. Preguntas, como por ejemplo, si es que las películas analizadas tuvieron algún impacto en la población y/o si al menos fueron hechas para eso, o descubrir si el objetivo de las películas era sólo reconocer un proceso de lucha y/o estaba en su finalidad promover cambios en la sociedad, y si lo era, habría que analizar su forma.

El desafío abierto está en poder aplicar las eventuales enseñanzas que nos dejan los documentales, su mensaje, su modo de representación, y en definitiva, su estética.

Tal como en aquella época, hoy urge un cine que vuelva a tener ese grado de desarrollo y compromiso político, y una eventual coherencia estética, ya que sin esto último, cualquier intento de hacer un cine comprometido caería en el testimonio intrascendente desde el punto de vista del impacto social. Necesitamos de un cine que vuelva a estar comprometido tanto éticamente como estéticamente. Un cine que esté en el momento y lugar adecuado, capaz de crear las condiciones para llegar al ansiado momento propuesto por Allende en su último discurso: el momento en el que *se abran las grandes alamedas donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.*

No se trata de volver a la estética de los años 70', de los grandes relatos, se trata de unir las luchas flotantes, dispersas, en un punto nodal que las interprete y las unifique. En los tiempos de la muerte de los grandes relatos, queda la opción de construir una identidad que parta de la base del respeto y la necesidad de unir las identidades fragmentadas. Hoy, nuevamente se abre la posibilidad de construir un relato de forma colectiva, una nueva identidad popular, y para su desarrollo se necesitará una estética capaz de percibirla, promoverla y desarrollarla desde su gestación.

Hoy necesitamos de un cine hecho para que cada sujeto adquiera las herramientas analíticas básicas. Pero no basta sólo con un cine hecho para los sujetos populares; lo que hoy necesitamos es un cine por y para los sujetos populares mismos, no sólo uno hecho por una élite o vanguardia que los interpele y/o interprete. Porque no se necesita sólo un cine de cambios, necesitamos también que la forma de concebir la creación cinematográfica cambie.

Anexos:

1. Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular

CINEASTAS CHILENOS: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.

No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino.

A retornar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.

Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el porqué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos.

Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir

juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

Por lo tanto, declaramos:

1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.
2. Que el cine es un arte.
3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.

El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.

7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.
8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.
9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita “mediadores que lo defiendan y lo interpreten”.

10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.

11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos.

12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.

13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

CINEASTAS CHILENOS VENCEREMOS

2. Ultimos Discursos de Salvador Allende. 11 de septiembre de 1973

7:55 A.M. Radio Corporación

Habla el presidente de la República desde el Palacio de La Moneda. Informaciones confirmadas señalan que un sector de la marinería habría aislado Valparaíso y que la ciudad estaría ocupada, lo que significa un levantamiento contra el Gobierno, del Gobierno legítimamente constituido, del Gobierno que está amparado por la ley y la voluntad del ciudadano.

En estas circunstancias, llamo a todos los trabajadores. Que ocupen sus puestos de trabajo, que concurren a sus fábricas, que mantengan la calma y serenidad. Hasta este momento en Santiago no se ha producido ningún movimiento extraordinario de tropas y, según me ha informado el jefe de la Guarnición, Santiago estaría acuartelado y normal.

En todo caso yo estoy aquí, en el Palacio de Gobierno, y me quedaré aquí defendiendo al Gobierno que represento por voluntad del pueblo. Lo que deseo, esencialmente, es que los trabajadores estén atentos, vigilantes y que eviten provocaciones. Como primera etapa tenemos que ver la respuesta, que espero sea positiva, de los soldados de la Patria, que han jurado defender el régimen establecido que es la expresión de la voluntad ciudadana, y que cumplirán con la doctrina que prestigió a Chile y le prestigia el profesionalismo de las Fuerzas Armadas. En estas circunstancias, tengo la certeza de que los soldados sabrán cumplir con su obligación. De todas maneras, el pueblo y los trabajadores, fundamentalmente, deben estar movilizados activamente, pero en sus sitios de trabajo, escuchando el llamado que pueda hacerle y las instrucciones que les dé el compañero presidente de la República.

8:15 A.M.

Trabajadores de Chile:

Les habla el presidente de la República. Las últimas noticias que tenemos hasta estos instantes nos revelan la existencia de una insurrección de la Marina en la Provincia de Valparaíso. He ordenado que las tropas del Ejército se dirijan a

Valparaíso para sofocar este intento golpista. Deben esperar las instrucciones que emanan de la Presidencia. Tengan la seguridad de que el Presidente permanecerá en el Palacio de La Moneda defendiendo el Gobierno de los Trabajadores. Tengan la certeza que haré respetar la voluntad del pueblo que me entregara el mando de la nación hasta el 4 de Noviembre de 1976. Deben permanecer atentos en sus sitios de trabajo a la espera de mis informaciones. Las fuerzas leales respetando el juramento hecho a las autoridades, junto a los trabajadores organizados, aplastarán el golpe fascista que amenaza a la Patria.

8:45 A.M.

Compañeros que me escuchan:

La situación es crítica, hacemos frente a un golpe de Estado en que participan la mayoría de las Fuerzas Armadas. En esta hora aciaga quiero recordarles algunas de mis palabras dichas el año 1971, se las digo con calma, con absoluta tranquilidad, yo no tengo pasta de apóstol ni de mesías. No tengo condiciones de mártir, soy un luchador social que cumple una tarea que el pueblo me ha dado. Pero que lo entiendan aquellos que quieren retrotraer la historia y desconocer la voluntad mayoritaria de Chile; sin tener carne de mártir, no daré un paso atrás. Que lo sepan, que lo oigan, que se lo graben profundamente: dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me diera, defenderé esta revolución chilena y defenderé el Gobierno porque es el mandato que el pueblo me ha entregado. No tengo otra alternativa. Sólo acribillándome a balazos podrán impedir la voluntad que es hacer cumplir el programa del pueblo. Si me asesinan, el pueblo seguirá su ruta, seguirá el camino con la diferencia quizás que las cosas serán mucho más duras, mucho más violentas, porque será una lección objetiva muy clara para las masas de que esta gente no se detiene ante nada. Yo tenía contabilizada esta posibilidad, no la ofrezco ni la facilito. El proceso social no va a desaparecer porque desaparece un dirigente. Podrá demorarse, podrá prolongarse, pero a la postre no podrá detenerse. Compañeros, permanezcan atentos a las informaciones en sus sitios de trabajo, que el compañero Presidente no abandonará a su pueblo ni su sitio de trabajo. Permaneceré aquí en La Moneda inclusive a costa de mi propia vida.

9:03 A.M. Radio Magallanes

En estos momentos pasan los aviones. Es posible que nos acribillen. Pero que sepan que aquí estamos, por lo menos con nuestro ejemplo, que en este país hay hombres que saben cumplir con la obligación que tienen. Yo lo haré por mandato del pueblo y por mandato conciente de un Presidente que tiene la dignidad del cargo entregado por su pueblo en elecciones libres y democráticas. En nombre de los más sagrados intereses del pueblo, en nombre de la Patria, los llamo a ustedes para decirles que tengan fe. La historia no se detiene ni con la represión ni con el crimen. Esta es una etapa que será superada. Este es un momento duro y difícil: es posible que nos aplasten. Pero el mañana será del pueblo, será de los trabajadores. La humanidad avanza para la conquista de una vida mejor.

Pagaré con mi vida la defensa de los principios que son caros a esta Patria. Caerá un baldón sobre aquellos que han vulnerado sus compromisos, faltando a su palabra... rota la doctrina de las Fuerzas Armadas.

El pueblo debe estar alerta y vigilante. No debe dejarse provocar, ni debe dejarse masacrar, pero también debe defender sus conquistas. Debe defender el derecho a construir con su esfuerzo una vida digna y mejor.

9:10 A.M.

Seguramente ésta será la última oportunidad en que pueda dirigirme a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Postales y Radio Corporación. Mis palabras no tienen amargura sino decepción. Que sean ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron: soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino, que se ha autodesignado comandante de la Armada, más el señor Mendoza, general rastrero que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al Gobierno, y que también se ha autodenominado Director General de carabineros. Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Trabajadores de mi Patria: quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley, y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección: el capital foráneo, el imperialismo, unidos a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara el general Schneider y reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas esperando con mano ajena reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

Me dirijo, sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la abuela que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la Patria, a los profesionales patriotas que siguieron trabajando contra la sedición auspiciada por los colegios profesionales, colegios de clases para defender también las ventajas de una sociedad capitalista de unos pocos.

Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder. Estaban comprometidos. La historia los juzgará.

Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la Patria.

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.

Fuente: <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ultimodi.htm>

3. Letra de *No nos trancarán el paso*, de Ángel Parra

No nos trancarán el paso
(Ángel Parra)

Letra

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

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

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

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

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

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

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

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

* CORMA: Corporación Chilena de Madera
(1971)

4. Letra de *Sólo digo compañeros*

Version original de Daniel Viglietti	Version de Osvaldo Rodríguez en <i>Cuando despierta el pueblo</i>
<p><i>Escucha, yo vengo a cantar Por aquellos que cayeron. No digo nombre ni seña, Sólo digo compañeros.</i></p> <p><i>Y canto a los otros, A los que están vivos Y ponen la mira Sobre el enemigo.</i></p> <p><i>Ya no hay más secreto, Mi canto es del viento, Yo elijo que sea Todo movimiento.</i></p> <p><i>No digo nombre ni seña, Sólo digo compañeros. Nada nos queda y hay sólo Una cosa que perder.</i></p> <p><i>Perder la paciencia Y sólo encontrarla En la puntería, Camarada.</i></p> <p><i>Papel contra balas No puede servir, Canción desarmada No enfrenta a un fusil.</i></p> <p><i>Mira la patria que nace Entre todos repartida, La sangre libre se acerca, Ya nos trae la nueva vida.</i></p> <p><i>La sangre de túpac, La sangre de amaru, La sangre que grita Libérate, hermano.</i></p>	<p><i>Escucha, yo vengo a cantar por aquellos que cayeron. No digo nombre ni seña, sólo digo compañero.</i></p> <p><i>Y canto a los otros, a los que están vivos y ponen la mira sobre el enemigo.</i></p> <p><i>Ya no hay más secreto, mi canto es del viento, que exige que sea todo el movimiento.</i></p> <p><i>No digo nombre ni seña, sólo digo compañero. Nada nos queda y hay sólo una cosa que perder.</i></p> <p><i>Perder la paciencia y sólo encontrarla en la puntería, camarada.</i></p> <p><i>Papel contra balas no puede servir, canción desarmada no encuentra el fusil.</i></p> <p><i>Mira la patria que nace entre todos repartida, la sangre libre se acerca, Y ya nos trae la nueva vida.</i></p> <p><i>La sangre de Túpac, la sangre de Amaru, la sangre que grita libérate, hermano</i></p>

Bibliografía

1. Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. *Como Analizar Un Film*. Barcelona: Paidós, 1991.
2. Chinoy, Ely. *Introducción a la sociología*. Buenos Aires: Paidós, 2001
3. Enriquez Miguel. *A conquistar el poder Revolucionario de Obreros y Campesinos*. Discurso dado el 1° de noviembre de 1971. Publicado como boletín del MIR. 1971.
4. Epple, Juan Armando. *Violeta Parra y la cultura popular Chilena*. Texto publicado originalmente en *Literatura Chilena en el Exilio*. N°2 Abril de 1977. Disponible online <http://www.blest.eu/cultura/epple77.html>
5. Fromm, Eric. *Espíritu y Sociedad*. Barcelona: Paidós, 1996.
6. Iglesias, Pablo. *Discurso de la marcha del Cambio*, Puerta del Sol, Madrid, 31 de Enero de 2015. Disponible online. <https://www.youtube.com/watch?v=M4gdeJm67jw>
7. Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
8. Larraín, Jorge. *Identidad y Modernidad en América Latina* (Artículo). Publicado en *Artículos Filosóficos 1995-96*. Comp. Enrique Arriagada-Kehl. Santiago de Chile, 1996
9. Huneeus, Pablo. *La Cultura Hachaca*. Santiago de Chile: Editorial Nueva Generación, 1994.
10. Orrego Salas, Juan. *La Nueva Canción Chilena: Tradición, espíritu y contenido de su música*. Publicado originalmente en *Literatura Chilena en el Exilio*. N 14 Abril de 1980. Disponible online: <http://www.blest.eu/cultura/orrego.html>

11. Ruiz, Rodrigo. *Trabajo ideológico para crecer*. Documento colectivo SurDa. Santiago de Chile. 2000. Disponible online http://www.archivochile.com/Archivo_Mir/surda/mirsurda0012.pdf
12. Salazar, Gabriel. *El topo de la historia* (artículo). Publicado originalmente en *La Nación Domingo*, 10 de enero de 2010, pp. 38-39. Disponible online <http://www.lanacion.cl/el-topo-de-la-historia/noticias/2010-01-09/232241.html>
13. Salazar, Gabriel, et al. *Los proyectos y realidades. America Latina en el siglo XX. Capitulo Cultura popular y cultura de masa en Chile, 1950-2000*. . Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004.
14. Salazar, Gabriel, et al. *La construcción cultural en Chile*. Capitulo Cultura-sujeto y cultura-objeto. Valparaíso: Ediciones Consejo de la Cultura, 2010.
15. Salazar, Gabriel. *Poder popular en Chile: Memoria y futuro*. Ponencia realizada en la Universidad de la Serena el año 2013. Registro en video disponible online: https://www.youtube.com/watch?v=j_xPWex0dww
16. Stam, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
17. Pinto, Julio y Salazar, Gabriel. *Historia contemporánea de Chile. Tomo I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: LOM Ediciones, 1999.
18. Pinto, Julio y Salazar, Gabriel. *Historia contemporánea de Chile. Tomo II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM Ediciones, 1999.
19. Pinto, Julio y Salazar, Gabriel. *Historia contemporánea de Chile. Tomo V. Niñez y juventud*. Santiago: LOM Ediciones, 2002
20. Warren, Howard (editor). *Diccionario de Psicología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

Historia del cine Chileno

21. Barría Troncoso, Alfredo. *El Espejo Quebrado*. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2011.
22. Ossa, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Quimantu. 1971.
23. Maza, Gonzalo, y Jorge Morales. *Idénticamente desigual: El cine imperfecto de Carlos Flores*. Santiago de Chile: CULDOC. 2012
24. Mouesca, Jacqueline. *El Documental Chileno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 2005.
25. Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOTEC, 1990
26. Orell García, Marcia. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006
27. Ruffinelli, Jorge. *El cine de Patricio Guzman*. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008.
28. Salinas Muñoz, Claudio, y Hans Stange. *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile: 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008
29. Trabucco, Sergio. *El sueño interrumpido de una generación*. Tesis. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2008

Filmografía encontrada

- 1962 – *La republica del fin del mundo*. Documental TV francesa
- 1965 – *Por la tierra ajena*. Miguel Littin
- 1968 - *Por la vida*. Ruben Soto y Jaime Ortiz
- 1968 - *Transformación del campo y del campesino*. Dunav Kusmanic
- 1969 - *Casa o Mierda*. Guillermo Cahn
- 1969 - *Desnutrición infantil*. Alvaro Ramirez
- 1969 - *Herminda de la victoria*. Douglas Hubner
- 1969 - *Nutuayin Mapu*. Carlos Flores.
- 1969 - *Por Vietnam*. Alvaro Ramírez y Claudio Sapiain
- 1969 – *Testimonio*. Hector Rios y Pedro Chaskel
- 1970 - *Brigada Ramona Parra*. Alvaro Ramírez
- 1970 - *Miguel Ángel Aguilera, presente*. Alvaro Ramirez
- 1970 - *Reportaje a Lota*. José Roman y Diego Bonacina
- 1970 - *Un solo color*. Realización colectiva
- 1970 – *Venceremos*. . Hector Rios y Pedro Chaskel
- 1971 - *1º de Mayo*. Luis Alberto Sanz
- 1971 - *Compañero presidente*. Miguel Littin
- 1971 - *Creación popular*. Dunav Kusmanic
- 1971 - *El Pueblo Construye*. Anonimo, Chile Films
- 1971 – *El sueldo de Chile*. Fernando Balmaceda
- 1971 - *Entre ponerle y no ponerle*. Héctor Rios
- 1971 – *Juan Pérez, minero*. René Kocher
- 1971 - *Nuestro frente de batalla es la producción*. Juan Sebastian Domínguez
- 1971 – *Pintando con el pueblo*. Leonardo Cespedes
- 1972 - *Campamento sol naciente*. Ignacio Aliaga.
- 1972 – *Compromiso con chile*. Fernando Balmaceda
- 1972 - *El primer año*. Patricio Guzman.
- 1972 - *Hombres de Hierro*. José Román
- 1972 - *No nos trancarán el paso*. Guillermo Cahn
- 1973 - *Cancionero Popular*. Douglas Hubner
- 1973 - *Descomedidos y Chascones*. Carlos Flores
- 1973 – *Bombardeo de la Moneda*.(Archivo) Pedro Chaskel
- 1973 - *La defensa del agro*. Anonimo, Chile Films
- 1973 - *Nuestro acero*. Fernando Bellet
- 1973 - *Cuando despierta el pueblo*. Andres Racz.

1975 - *La Batalla de Chile I La insurrección de la burguesía*. Patricio Guzmán.

1976 - *La Batalla de Chile II El golpe de estado*. Patricio Guzmán.

1979 - *La Batalla de Chile III El poder Popular*. Patricio Guzmán.

2004 – Salvador Allende. Patricio Guzmán

2007 – Calle Santa Fe. Carmen Castillo