

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda* y *Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

1970-1973. EL CINE CHILENO DURANTE SALVADOR ALLENDE

1970-1973. Chilean Cinema during Salvador Allende

PATRICIO GUZMÁN

Introducido y contextualizado por Jaume Peris Blanes

Reescritura, corregida y actualizada por su autor de:

“1970-1973. Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular”

Publicación original: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1988. Vol. I. 331-339. México D.F.: SEP - UAM - Fundación Mexicana de Cineastas.

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.21327>

N. 17 (2021): 207-216. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo analiza las condiciones de creación y producción cinematográfica durante el gobierno de la Unidad Popular. Para ello examina tres ejes principales. En primer lugar, los problemas políticos que tuvieron que afrontar los cineastas. En segundo lugar, los problemas ideológicos que atravesaron los espacios de producción ligados al proyecto de construcción socialista. En tercer lugar, los problemas económicos que se concretaron en la dificultad para acceder a materiales y recursos necesarios para los rodajes y la postproducción. Esos problemas económicos estaban ligados al bloqueo invisible con que las multinacionales norteamericanas golpearon a la economía chilena, y de forma muy llamativa al sector cinematográfico. El artículo alude también al modo en que muchos de los cineastas identificados con el proyecto de la Unidad Popular debieron desarrollar, a partir de septiembre de 1973, buena parte de su cinematografía en el exilio.

PALABRAS CLAVE: Cine chileno, Unidad Popular.

ABSTRACT: This article analyzes the conditions of film creation and production during the Popular Unity government. To do this, it examines three main axes. First, the political problems that the filmmakers had to face. Second, the ideological problems that crossed the production spaces linked to the socialist construction project. Thirdly, the economic problems that materialized in the difficulty of accessing the materials and resources necessary for filming and post-production. These economic problems were linked to the invisible blockade with which the North American multinationals hit the Chilean economy, and in a very conspicuous way the cinematographic sector. The article also alludes to the way in which many of the filmmakers identified with the Popular Unity project had to develop, as of September 1973, much of their cinematography in exile.

KEYWORDS: Chilean Cinema, Popular Unity.

El texto que presentamos a continuación constituye un análisis preciso y contundente de las condiciones de la cinematografía chilena en el periodo de la Unidad Popular, y de las contradicciones experimentadas por aquellos cineastas identificados con el proyecto socialista. No se trata de un texto totalmente desconocido, pues una versión anterior, pero diferente a la que presentamos, ha circulado en los últimos años por internet. Pero lo ha hecho de forma imprecisa, carente de contextualización y desvinculada de la publicación original en que apareció. De esa forma, la potencia de su análisis y la contundencia de su mirada aparecían, de algún modo, menoscabadas. Al incluirlo en este monográfico sobre la cultura de la Unidad Popular hemos reconstruido con su autor, Patricio Guzmán, el contexto en que fue escrito y las circunstancias que envolvieron su publicación. Con infinita generosidad, Guzmán ha revisado un texto ya lejano en el tiempo, ha corregido y eliminado algunas partes e introducido otras que actualizan sustancialmente su lectura del proceso.

Se trata, pues, de un texto nuevo, una reescritura del artículo “1970-1973. Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular” que apareció en el primer volumen del libro Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, publicado en 1988 en México por la Fundación Mexicana de Cineastas en coedición con la UNAM. Se trataba de una extensa selección de documentos relacionados con el Nuevo Cine Latinoamericano y divididos por el país de sus autores. En el caso chileno, el libro incluía una serie de textos que permitían reconstruir un periodo turbulento, a partir de diferentes entradas. En primer lugar, una “Síntesis histórica y situación actual del cine chileno, 1916-1967”, que había sido presentada como informe diagnóstico en el V Festival Cinematográfico de Viña del Mar de 1967. En segundo, un breve artículo de Juan Verdejo, también firmado en 1967, que decretaba el “Nacimiento de un cine propio”. En tercer lugar, una filmografía del periodo 1963-1970. El cuarto texto era la aportación de Guzmán que aquí rescatamos y sobre la que luego nos detendremos. El quinto, una cronología del cine del exilio, esbozada por Zuzana M. Pick. El sexto, el artículo de Miguel Littin “Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano”, ponencia presentada en 1982 en el Festival de Cine de La Habana. El séptimo, una extensa entrevista cruzada a varios cineastas del periodo, titulada explícitamente “Hablan los cineastas” y realizada también por Zuzana M. Pick, en la que participaron diversos cineastas chilenos en el exilio.

El texto de Guzmán, que realizaba un análisis detallado de las condiciones de producción cinematográfica en los tiempos de la Unidad Popular, incluía una leyenda final que databa su escritura en mayo de 1974. Sin embargo, el propio autor señala que se trata de una fecha improbable, pues en ese momento “toda su energía estaba puesta” en el montaje de La batalla de Chile en La Habana, junto a Pedro Chaskel. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos le había otorgado una ayuda para llevar a cabo un montaje especialmente complicado, pues en los meses anteriores al golpe el equipo había rodado una gran cantidad de material que, en la nueva situación, cobraba un nuevo valor y había de ser evaluado desde

una nueva perspectiva. Guzmán recuerda ese periodo como un tiempo de dedicación total a la película, de vértigo y absorción, en el que difícilmente habría podido escribir un texto reflexivo de esas características. Señala que, en ese momento, “no tenía ninguna claridad en torno a este tema”.

Propone, por ello, que es más probable haber escrito el texto en una fecha más tardía, a mediados de los ochenta, cuando ya había cerrado el tríptico de La batalla de Chile y había comenzado una preocupación mayor, en su cinematografía, por la cuestión religiosa en América Latina, que se concretaría en el rodaje de La cruz del Sur (1992), pero que, de formas diferentes, atravesaría todas sus películas de los años ochenta, desde la ficción de La rosa de los vientos (1983) hasta la narración de la lucha de la Iglesia frente a la dictadura de Pinochet en En nombre de Dios (1987). Fue en ese contexto, en el que, señala, “me dediqué al tema religioso porque el tema político me tenía ahogado”, y en el que sitúa con mayor probabilidad la escritura de este texto, un detallado “recuento y repaso de lo que se había hecho en la Unidad Popular”.

Se trataría, pues, de un texto escrito desde una cierta distancia temporal con el periodo, pero que sin embargo recoge algunos de los planteamientos que aparecieron ya en diferentes entrevistas, y especialmente en una larga conversación reproducida en Chile: el cine contra el fascismo, publicado por el propio Guzmán junto a Pedro Sempere en Valencia en 1977. En ella había dado cuenta de sus vivencias como documentalista en el proceso de la Unidad Popular, que resuenan en el texto que rescatamos aquí.

Habría que rescatar dos de esas experiencias por su centralidad a la hora de extraer una imagen del periodo. En primer lugar la incorporación de Guzmán a Chile Films en 1971, poniéndose a cargo del Taller de Cine Documental, por designación de Miguel Littin. Una experiencia acelerada y rica, pero que se vio abortada en el mismo año 71 por la renuncia de Littin y con él de todo el equipo, por problemas relacionados con las luchas ideológicas internas. Con todo, se trató de un intenso momento de aprendizaje y experimentación:

Ese fue el periodo más rico y creador de Chile Films. Había mucha gente joven a cargo de los diferentes Talleres, y de lo que se trataba era de mantener esa *asamblea permanente* de compañeros que deseaban hacer cine. Es un intento experimental de Escuela de Cine lo que hace Chile Films. Y por otro lado, un intento de producción. (Guzmán y Sempere, 1977: 63).

En segundo lugar, su trabajo como documentalista en los films El primer año (1972) y La respuesta de octubre (1972) y el rodaje febril de los extraordinarios materiales que más tarde se convertirían en las tres películas de La batalla de Chile. Durante ese periodo, la propia mirada de Guzmán cambió radicalmente desde el intento de rodar una reflexión histórica en torno a la figura de Manuel Rodríguez hasta verse golpeado por la realidad inmediata, que exigía nuevos acercamientos y nuevos lenguajes:

El desencadenamiento de las opciones creativas es muy bello, pero primero tienes que ver quién tiene el poder. Eso es lo que clarifica todo. ¿Cuál es el momento? No es importante hacer mil películas de mil temas. Hagamos solo las que ayudan a la toma de poder. Y después de que la toma de poder se realice, entonces sí, programemos: películas históricas, pedagógicas, de análisis, etc. Ahí es cuando tú te das cuenta de que el cineasta, en un periodo de lucha de clases intensa, es completamente secundario. Tú tienes un rol como militante político afiliado a un partido político mucho más importante que tu vocación de cineasta en el momento contingente y siempre” (Guzmán y Sempere, 1977: 73).

Estas vivencias enmarcan, pues, una determinada experiencia del cine durante el periodo de la Unidad Popular, que es la que vertebró el elaborado y contundente análisis que presentamos a continuación. En él, delinea tres tipos de problemáticas. En primer lugar, la de orden político: subraya la imposibilidad de establecer un organismo centralizador de la producción cinematográfica con verdadero poder, señalando las limitaciones de Chile Films como productora estatal pero carente del verdadero poder del sector. En segundo lugar, la de orden ideológico, que puede resumirse en la siguiente pregunta: ¿cómo hacer un cine revolucionario dentro de un aparato de estado burgués? En tercer lugar, la de orden económico, que apunta a la precariedad material y tecnológica de los proyectos cinematográficos del periodo y a las dificultades para conseguir apoyo financiero para su desarrollo. Es en ese contexto de dificultades y tensiones en que resalta, además, el bloqueo invisible de las compañías norteamericanas, que conducen a Chile Films a la necesidad de crear una distribuidora y exhibidora propias.

A pesar de todas esas dificultades y de la creciente tensión, Guzmán evalúa lo ocurrido en el cine chileno en el periodo como un “gigantesco salto hacia adelante”, relacionado con la profunda efervescencia de la cultura durante los años de la Unidad Popular. Escrito en un momento de plena vigencia de la dictadura, Guzmán resalta también el rol posible que las películas del periodo podían desempeñar en la campaña internacional contra la dictadura de Pinochet.

Cincuenta años después, en el momento en que escribimos estas páginas, las películas del periodo no solamente tienen la capacidad de mostrarnos el avance paulatino de la agresividad de las derechas y la tensión política que culminaría en el golpe de estado. Podemos leer en ellas también, y probablemente esa sea su mejor enseñanza, una forma de mirar, de hacer y de vivir que parecía habernos sido expropiada. En un contexto como el actual, en el que los marcos de lo pensable parecen volver a estallar, quizás hallemos en el cine de la Unidad Popular las trazas no solo de una forma diferente de entender las relaciones entre cine y sociedad, sino de un modo diferente de imaginar nuestras vidas.

1970-1973. EL CINE CHILENO DURANTE SALVADOR ALLENDE

Patricio Guzmán

Durante el gobierno de la Unidad Popular, la cinematografía chilena estuvo sujeta, más o menos fielmente, a las mismas tensiones y dificultades que tuvieron que afrontar los otros medios de comunicación. Trataremos de abordar algunos de estos problemas brevemente, así como sus tentativas de desarrollo y los éxitos conseguidos.

Problemas políticos

No había en Chile, en 1970, ninguna legislación cinematográfica que permitiese avalar un Instituto de Cinematografía u otro organismo centralizador y planificador de la actividad del ramo, sino que hay unos artículos legales que permiten la importación de equipos, por una parte, y la exhibición de cine nacional por otra. Hay una liberación tributaria más o menos benigna hacia la importación y exhibición.

En consecuencia, el primer problema que teníamos era no tener un organismo centralizador, pues la ley que lo hubiera creado (una ley de cinematografía nacional) hubiera sido bloqueada con toda seguridad en el parlamento por los adversarios de Allende. De esta forma, Chile Films, la productora estatal de cine, empieza a trabajar sin una cuota de poder efectivo para planificar la actividad cinematográfica.

A su vez, durante los tres años del gobierno de Salvador Allende, los medios de información de izquierda enfrentan, a diario, los problemas que genera la falta de conducción política única, que se traduce en una interpretación diversa de los hechos que acontecen. Esto se agrava en el medio cinematográfico: ningún partido está en condiciones de crear una productora propia. En otros medios de comunicación, la prensa o la radio,

el problema se resuelve mediante la creación de un órgano nuevo.

Problemas ideológicos

Con el tiempo empieza a encontrarse un camino, un método, para producir películas dentro de este marco pluralista, aunque subsiste el problema principal: hacer un cine progresista para las salas de los barrios caros de la burguesía, apoyados por un grupo de distribuidores y exhibidores comerciantes casi en su mayoría.

Esto le ocurre, también, a la televisión: ¿cómo hacer programas que aceleren la toma de conciencia de los trabajadores sin provocar el rechazo de una parte de la clase media, que dispone de la mayoría de los televisores?

Por otra parte... ¿cómo pasar a la ofensiva? ¿En qué instante? ¿Qué es lo que conviene decir y en qué momento? ¿Qué películas hacer, sobre qué temas y cuándo hacerlas?

Una parte de los sociólogos, cineastas, dramaturgos, etc., así como los distintos aparatos de comunicaciones de los partidos de la Unidad Popular y el MIR, se preocupan, cada cual de acuerdo a su tendencia, de superar esta situación de encierro para buscar un lenguaje útil. Una parte piensa que no se puede hacer una lucha ideológica útil frente a la burguesía y pequeña burguesía. Aunque surgen órganos de información especializados (nuevas radioemisoras populares, periódicos para los cordones industriales, películas en 16 mm para los circuitos móviles), con ello se crea una infraestructura modesta y paralela a la convencional: un aparato de comunicaciones para el Poder Popular naciente.

Se trabaja para disuadir a las clases media y baja en su propio terreno. Por ejemplo, apoyando una vieja y prestigiosa editorial (la empresa editorial *Zig Zag*, nacionalizada), creando semanarios femeninos, semanarios juveniles, semanarios deportivos, con bastante éxito.

Con cierta fortuna, algunos tratan de crear medios de educación política para elevar el nivel ideológico de los trabajadores y, a la vez, explicarle a la masa qué es lo que realmente está pasando y suministrarle elementos para el análisis. Era necesario explicar el bloqueo económico norteamericano; analizar los problemas de las tres áreas de la economía; enumerar el conflicto de poderes formales del Estado y, por lo tanto, definir lo que hacen la Contraloría, los Tribunales, el Parlamento, etcétera.

A menudo la problemática es difícil y algunos medios de información se vuelven herméticos o se deslizan hacia el panfleto. Aparece una suerte de anulación de los mensajes. Las palabras “imperialismo”, “oligarquía”, “sedición”, etcétera... pierden una parte de su significado mientras las consignas envuelven una parte de los mensajes al no poder dar respuestas efectivas.

El cine es un reflejo más o menos aproximado de esta situación. El noticiero de Chi-

le Films atraviesa por tres etapas ilustrativas. Al comienzo es un panfleto movilizador, trepidante, influido de cerca por los desplazamientos de Allende, las primeras acciones del gobierno (nacionalizaciones, estatizaciones) y por los movimientos de masas, acumulando una carga de dinamismo, atracción y estímulo para los públicos populares, provocando el rechazo por parte de cualquier persona ajena a la izquierda.

La segunda etapa se caracteriza por el intento opuesto: crear una revista cinematográfica destinada a las capas medias, filmada en colores, con anécdotas urbanas, actos oficiales, obras públicas, etc., sin conseguir articular un lenguaje eficaz para las capas medias de izquierda y aún menos para los trabajadores.

En seguida viene una etapa realista, en la cual se refunden los dos estilos para levantar un noticiero cauteloso en las imágenes y en los textos. Es un testimonio moderado de la crisis, el acaparamiento de alimentos, el sabotaje, los desórdenes callejeros provocados por la oposición. Como lo veremos más adelante, en plena crisis de 1973, casi todos los tipos de lenguaje son desbordados por la intensidad del proceso de lucha de clases.

Problemas económicos

Al asumir el Gobierno Popular, la izquierda hereda, al mismo tiempo, unos escasos y mal equipados aparatos de cine. Un Chile Films lleno de máquinas inservibles y equipos heterogéneos (manejados por funcionarios demócratacristianos o apolíticos a los que no se puede reemplazar porque una ley lo prohíbe). Esto requiere el invertir mucho dinero para renovar el material y esperar, a su vez, mucho tiempo para su instalación.

Por otra parte, el cine chileno hereda otro fenómeno dramático: la dispersión de recursos; el descubrimiento insólito de cámaras, grabadoras, laboratorios, circuitos cerrados de televisión, etc., en ministerios públicos, universidades de provincia, institutos culturales anónimos, departamentos estatales desconocidos, que es difícil agrupar por causas burocráticas.

Paralelamente, al no existir una ley que pueda reglamentar los eventuales créditos, subvenciones, etc. para financiar el aparato de distribución y exhibición, algunos empresarios y el propio Gobierno Popular adoptan una actitud cautelosa para distraer recursos en un territorio sin normas.

El bloqueo invisible de las compañías norteamericanas.

Mientras el cine busca espacio para encauzar la producción, las compañías distribuidoras norteamericanas, aliadas a las distribuidoras nacionales, crean un conflicto artificial con el gobierno (al solicitar unas alzas ilícitas en los precios de las entradas a los cines) y comienzan a suspender las entregas de películas nuevas y crean una situación de de-

sabastecimiento de material cinematográfico. Esto se traduce en una inquietud en las clases medias, acostumbradas más o menos a ver con rapidez las últimas creaciones del cine mundial, situación que es aprovechada por los órganos de información de la derecha para decir, por una parte, que la “censura marxista está privando al país de conocer importantes obras de arte del cine mundial” y, por otra, que la “obstinación e ineficiencia del gobierno marxista” impiden la negociación con algunas distribuidoras norteamericanas.

Chile Films se ve en la necesidad de crear una distribuidora y una exhibidora propias; toma contacto con las empresas internacionales independientes, y fundamentalmente con las de los países socialistas, con el fin de abastecer el mercado con el material oportuno.

Haciendo uso de los resquicios legales de que dispone, Chile Films crea una cadena de salas –estatizando una parte de ellas–, tomándolas bajo su control sin interferir ninguna disposición legal. Esto causa la indignación de la burguesía que acusa al Gobierno Popular de “invadir el país con películas marxistas” y, a su vez, “usurpar” numerosas salas de cine y llevar el “totalitarismo” a las pantallas. Sin embargo, en realidad, ésta es una victoria efectiva de Chile Films en el terreno de la distribución y exhibición.

Necesidad de las bases de “hacer la revolución”

Mientras tanto, los cineastas, en su gran mayoría militantes o simpatizantes de la Unidad Popular y el MIR, visualizan el bloqueo y desencadenan una producción cinematográfica sin precedentes en Chile.

La llegada de la Unidad Popular provoca el deseo, la necesidad de proyectar, imaginar, crear, hacer lo que durante décadas no había podido concretarse en Chile. La cinematografía utiliza Chile Films y los otros organismos que tiene a su alcance para multiplicar sus obras. Los cineastas aprovechan las coyunturas de acción que se generan en el Departamento de Cine de la Universidad de Chile, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, la Escuela de Cine de la Universidad Técnica, el Ministerio de Agricultura, el Ministerio de Educación, el Departamento de Cine de la Central Única de Trabajadores y algunos canales de televisión. A la vez, los cineastas crean productoras y cooperativas independientes; buscan establecer convenios entre sí o con organismos estatales, bancos del gobierno, o también con el propio Chile Films o con empresas extranjeras. Surge una producción nueva: 13 largometrajes de ficción, 71 documentales de corto y largometraje, 41 informes y noticieros. Los cineastas consiguen expresarse en casi todos los géneros. Aparecieron filmes de acción, filmes de reconstrucción histórica, junto con el desarrollo de la crónica filmada, el documental de ensayo, el reportaje directo.

Este salto hacia adelante no fue aislado. Se reprodujo en otros frentes de creación artística. Por primera vez se publicaron más novelas, colecciones de cuentos y ensayos en nuevas colecciones; se grabaron innumerables discos de canción política; se proyectaron murales; se inauguraron exposiciones de todo tipo; se crearon nuevas compañías de teatro popular, de ballet, de pantomima.

El final anunciado

A partir del gran paro de octubre de 1972, organizado por la oposición con el fin de eliminar el gobierno de Allende, continuó la respuesta inesperada del movimiento popular, con el resultado de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973. La izquierda alcanza un gran resultado: el 43,4% de los votos emitidos después resistir dos años de sabotaje económico. La derecha y Washinton no tienen otra alternativa que preparar el golpe de estado. De aquí para adelante el proceso de agudización de la lucha de clases se intensificará más que nunca.

El cine se ve reducido a su expresión más dramática: el reportaje diario en la calle y los conflictos que empiezan a desbordar todos los rincones del país. Por primera vez nuestro pequeño equipo de cinco personas que hacíamos *La Batalla de Chile* nos dimos cuenta que nos quedaba poco tiempo para filmar las últimas secuencias.

A pesar de golpe de estado, el cine chileno quedó en manos de numerosos creadores que pudieron seguir trabajando afuera del país. Medio centenar de cineastas chilenos entregaron 45 filmes a partir de septiembre de 1973 realizados en Europa, Estados Unidos, la Unión Soviética, América del Norte y América del Sur.

Un exilio de dolor y creatividad

La mayoría de los creadores fueron desterrados, exiliados, repartidos en varios continentes, desperdigados por todas partes. Eran cineastas aislados sin conexión directa con su país. A pesar de ello, un cierto número logró viajar a Chile por espacios cortos de tiempo, para filmar películas sobre las víctimas, la opresión, la sociedad afligida. O bien, pudieron editar obras con imágenes de archivo. Con esta postura, casi medio centenar de cineastas pudo articular una enorme cantidad de filmes *chilenos* contra la represión y en favor de los derechos humanos. Fue un fenómeno único en la historia del cine universal, que superó con diferencia el número de obras que generó la Guerra Civil española.

Aproximadamente –en esa época– cincuenta y cinco creadores nacionales realizaron al menos un filme sobre Chile, en 60 países diferentes.

Veán esta lista:

Leopoldo Gutiérrez (en Canadá), José Echeverría (en Inglaterra-España), Jorge Fajardo (en Canadá), Rodrigo González (en Canadá), Juan Forch (en Alemania), Sebastián Alarcón (en Rusia), Luis Roberto Vera (en Rumanía-Suecia), Wolfgang Tirado (en Nicaragua), Dunav Kuzmanich (en Colombia), Leonardo de la Barra (en Bélgica), Pablo Perelman (en México), Sergio Bravo (en Francia), Pablo de la Barra (en Venezuela), Douglas Hübner (en Alemania), Leonardo Céspedes (en Suecia), Rafael Guzmán (en Italia), Marcos Galo (en Francia), Guillermo Palma (en España), Jaime Barrios (en EE.UU.), Patricio Henríquez (en Canadá), Víctor Viaux (en México), Leo Mendoza (en Holanda), Jorge Montesinos (en Canadá), Patricio Paniagua (en Francia), Reinaldo Zambrano (en Suiza), Jorge Lübbert (en Bélgica), Gustavo Rojas Bravo (en México), Gonzalo Justiniano (en Francia), Cristián Valdés (en Rusia-Francia), Juan Downey (en EE.UU.), Sergio Bustamante (en Suiza), José Letelier (en EE.UU.), Carlos Puccio (en Alemania), Pedro Meneses (en Suiza), Raúl Ruiz (en Francia), Federico Elton (en Francia), Miguel Littin (en México), María Luisa Mallet (en Canadá), Valeria Sarmiento (en Francia), Pedro Chaskel (en Cuba), Carmen Castillo (en Francia), Antonio Skármeta (en Alemania), Leutén Rojas (en Canadá), Gastón Ancelovici (en Alemania-Francia-Canadá), Orlando Lübbert (en Alemania), Angelina Vásquez (en Finlandia-España), Claudio Sapiaín (en Suecia), Beatriz González (en Alemania), Juan Andrés Racz (en EE.UU.), Alvaro Ramírez (en Alemania), Sergio Castilla (en Suecia-Francia-Cuba-EE.UU.), Patricio Castilla (en Cuba-España), Jorge Durán (en Brasil), Emilio Pacull (en Francia) y Patricio Guzmán (en Cuba-España-Francia).

FIN