

**Eje III:** “Creación o imitación”.

Arte, cultura y comunicación en América Latina

**Mesa 11:** Arte, cultura y estética

Título de la ponencia: **Lo que el cine también nos enseña de historia. Una aproximación a las interpretaciones del pasado en filmes sobre la experiencia socialista de Cuba y Chile**

Autores/as: **Elías Zeitler** (UNNE), **Yolanda Ibarra** (UNNE), **Maribel Cáceres** (UNNE)

### **Palabras clave**

Cine – política – historia – identidad - cultura

### **Introducción**

Las películas y documentales históricos generan cuestionamientos de tipo metodológico sobre la escritura de la historia, que muchas veces tienen que ver con los desvíos que un filme puede tener respecto al relato histórico, la simplicidad del guion en contraste con la complejidad de los procesos históricos o con las certezas que aquel parece ofrecer al público frente a los interrogantes, problemas y cuestionamientos a los que recurre el historiador para profundizar sus reflexiones. Estos problemas, en cierta manera compartidos entre historiadores y cineastas, pueden englobarse bajo la expresión de “escritura fílmica de la Historia” (Ranalletti 2017).

Desde nuestra práctica de docencia e investigación, proponemos reflexionar sobre las formas y alcances de estas particulares escrituras fílmicas de la historia respecto a dos experiencias socialistas en América Latina, implementadas por la “vía revolucionaria” en Cuba y la “vía pacífica” en Chile, a partir del análisis de audiovisuales producidos sobre el tema. Por eso en esta ponencia centramos la indagación sobre los films:

-“Memorias del subdesarrollo” (1968) de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), adaptación de la novela homónima de Edmundo Desnoes, ambos estuvieron involucrados en la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1959. El argumento del film está contextualizado en los primeros años de la Cuba post revolucionaria, la de la crisis de los misiles y la Guerra Fría a comienzos de los años sesenta e invita a pensar en la interrelación del cine con la política y su utilización en tanto producto socio-cultural.

-“Voto + fusil” (1971) es un film de Helvio Soto (1930-2001) cineasta chileno, que formó parte en 1970 del grupo que dirigió la Televisión Nacional chilena. El argumento del film está contextualizado en las vísperas de las elecciones del 4 de septiembre de 1970 en Chile, donde triunfa Salvador Allende con la Unidad Popular, ilustra el dramatismo que el país atravesó en los dos meses que transcurrieron entre la elección de Allende y su toma final de posesión de la presidencia.

Sobre estos films proponemos un abordaje teórico-metodológico hermenéutico tomando aportes de Marc Ferro respecto a las relaciones entre cine e historia en torno al relato verídico sobre el pasado; de Robert Rosenstone respecto a la transmisión y representación del pasado en los textos escritos y en las producciones audiovisuales; de Josep-María Caparrós-Lera sobre el cine como reflejo de mentalidades y del contexto mismo de su producción.

### **Historia, memoria y representación del pasado reciente latinoamericano en el cine**

Desde nuestro espacio docente universitario nos propusimos desde el 2020, en el marco de las actividades prácticas de la cátedra de Historia de América Independiente, abordar el estudio de la violencia política y el trauma social en América Latina a partir de la producción audiovisual tomando como fuentes para su estudio a los films a fin de poder analizar variables como la información general de la película (año, director, reparto), el argumento del film, la explicación del contexto histórico en el que tiene lugar la historia del film, la descripción de la/s temática/s que aborda y explicación del contexto de producción del film, la relación de la película con dicho contexto y la intencionalidad de los directores y productores del film y, puntualmente, la visión que propone sobre la violencia estatal o civil, aspecto crucial que entrelaza cuestiones en torno a la historia, la memoria y los usos públicos del pasado.

Los filmes y documentales históricos generan en los historiadores ciertos cuestionamientos de tipo metodológico sobre la escritura de la historia. Estos problemas pueden englobarse bajo la expresión de “escritura filmica de la Historia”. Consideramos necesario el análisis de producciones audiovisuales sobre un tema relevante en la historia latinoamericana como son las dictaduras cívico-militares del Siglo XX y las formas de ejercicio de la violencia política.<sup>1</sup>

Por eso, nos propusimos reflexionar sobre las formas y alcances de estas particulares escrituras filmicas de la historia a partir del análisis de discursos y representaciones respecto a las dictaduras del cono sur en documentales audiovisuales producidos sobre el tema.

A partir de este análisis pudimos indagar respecto a los usos políticos y públicos de la historia, es decir, sobre las intervenciones sobre el pasado que se producen desde

---

<sup>1</sup> Para un análisis específico sobre la escritura filmica en documentales históricos que abordaron un caso paradigmático de la última dictadura militar argentina, puede verse el capítulo de Zeitler.

espacios que no son propiamente los académicos, como el cine, y desde los cuales los actores colectivos buscan instalar sus interpretaciones históricas y mantener viva una memoria social específica.

En las últimas décadas los especialistas han profundizado las reflexiones sobre las relaciones entre cine e historia, principalmente abocados al estudio del pasado reciente y, para el caso específico de la historia latinoamericana, enfocados en el tema de las últimas dictaduras cívico-militares a partir de la consideración de variables como la violencia política, los procesos de trauma social, las inscripciones de la memoria colectiva o los usos públicos del pasado.

En Sociología del cine, Pierre Sorlin (1977) señalaba que el historiador del siglo XX “atravesará necesariamente, en una de sus búsquedas, por el cine y la televisión” (7) y por las “dificultades suplementarias” que implica el intento de definir las condiciones de un enfoque histórico del material audiovisual.

Podemos agregar que estos cuestionamientos metodológicos sobre la escritura del pasado se han vuelto más generales y complejos entre los investigadores. En general, estos debates giran en torno a los planteamientos que refieren a los desvíos que una película puede tener respecto al relato histórico, la simplicidad del guion en contraste con la complejidad de los procesos históricos o con las certezas que aquel parece ofrecer al público frente a los interrogantes, problemas y cuestionamientos a los que recurre el historiador para profundizar sus reflexiones.

Más recientemente en *La escritura filmica de la historia*, Mario Ranalletti intenta dar cuenta de la instalación actual que se evidencia en el conjunto de las fuentes aceptadas para estudiar el pasado de la imagen en movimiento, a la par que busca mostrar algunos de los nuevos acercamientos a las relaciones entre la reconstrucción del pasado como profesión académica y la representación de este en el cine.

Por lo anterior, consideramos que las producciones audiovisuales constituyen un tipo particular de escritura filmica de la historia; que estas se vinculan con políticas de memoria respecto a las dictaduras militares latinoamericanas y que las mismas se insertan en la esfera social e implican un uso público y político del pasado en función de intereses específicos.

Este trabajo de análisis de la escritura filmica de la historia implica examinar los modos de producción de la memoria social, a partir de sus soportes audiovisuales de difusión (films y documentales históricos), sus discursos y representaciones, sus formas de legitimación y reproducción. Constituye un interesante ejercicio para estudiar la memoria, la historia y el cine como productos culturales, atendiendo específicamente a quienes los producen, bajo qué condiciones sociales se elaboran y las prácticas de memorización.

Empleamos una metodología cualitativa característica de los estudios de tipo historiográficos e intelectuales, orientados fundamentalmente por técnicas como el

análisis de contenido y el análisis del discurso que permiten examinar las producciones audiovisuales desde la noción de “escritura filmica de la historia”.

Tomamos como referencias conceptuales e interpretativas los aportes de Marc Ferro respecto a las relaciones entre cine e historia en torno al relato verídico sobre el pasado; de Robert Rosenstone respecto a la transmisión y representación del pasado en los textos escritos y en las producciones audiovisuales; de Josep-María Caparrós-Lera sobre el cine como reflejo de mentalidades y del contexto mismo de su producción; y el aporte de Mario Ranalletti sobre la representación del pasado reciente en las primeras películas argentina desde el retorno a la democracia.

Para Marc Ferro,<sup>2</sup> es mucho más importante que “nos interroguemos sobre qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine, por qué nos forma y nos deforma al mismo tiempo” (21). Aunque reconoce que de alguna manera todos los filmes son históricos, cuando miramos una película que trata intencionalmente sobre el pasado, predomina en nosotros una mirada positivista o erudita que nos lleva a plantearnos de manera más explícita la cuestión de la “verificación de la autenticidad” (22).

Para Robert Rosenstone,<sup>3</sup> las convenciones cambiantes sobre cómo debería estudiarse el pasado “le permiten al cine tanto hacer historia como establecer los límites de la historia que el cine puede realizar” (36). Pero ante el problema que plantea la tríada ficción/invencción/creación que atraviesa los intentos de describir el pasado y darle significatividad, el mismo autor nos desafía a no desacreditarla “sino entender cómo tales elementos ayudan a hacer la historia” (37).<sup>4</sup>

Según la propuesta de Caparrós-Lera,<sup>5</sup> debemos diferenciar primeramente entre filmes de no ficción y películas de ficción. En los primeros, encontramos los noticiarios, sean reportajes de información o actualidades, y los documentales, sean con fines didácticos o de montaje. En los segundos, los filmes de reconstrucción histórica, de ficción histórica y de reconstitución histórica. Este tipo de análisis se torna complejo en la medida que las producciones de historia en imágenes son atravesadas por varias circunstancias que implican sujetos, contextos, recursos, límites y posibilidades.

También resultan fundamentales los estudios específicos de Ranalletti respecto de la representación del pasado reciente en el cine argentino de los primeros años del retorno a la democracia. Sobre todo, por su perspectiva metodológica que parte de la afirmación de que para los historiadores el cine es una vía de acceso a las visiones del pasado que una parte de la sociedad mantiene vigente en una determinada coyuntura, y que esas

---

<sup>2</sup> Véase Mario Ranalletti, *La escritura filmica de la historia: problemas, recursos, perspectivas* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017), 19-22.

<sup>3</sup> Véase *Ibid.*, 29-48

<sup>4</sup> También resultan esclarecedoras las reflexiones de Georges Duby sobre la cuestión de la imaginación en el ámbito de las profesiones tanto del historiador como del cineasta y de Pierre Nora sobre problemáticas de adaptación del texto escrito al lenguaje cinematográfico. Ambos capítulos en Ranalletti (81-94).

<sup>5</sup> Véase su capítulo “Nueva propuesta de clasificación de películas históricas” en Ranalletti (63-80).

representaciones filmicas del pasado son además reforzadas desde la enseñanza pública<sup>6</sup>. (Ranalletti 2017)

### **Cuba post revolucionaria: la función social del cine en la construcción de la nueva sociedad**

En Cuba, el gobierno revolucionario instalado en el poder a partir de 1959, se propuso llevar a cabo transformaciones profundas y radicales en lo político, económico, social y cultural. Según esos objetivos se diseñó un amplio programa de reformas destinado a la construcción de una nueva sociedad basada en los principios ideológicos del marxismo-leninismo, ese giro pragmático hacia la izquierda reconocido oficialmente por Fidel Castro se produjo en el contexto de las tensas relaciones con Estados Unidos durante los años iniciales de la década del sesenta. Para comprender el impacto del establecimiento de un gobierno de tales características debe tenerse en cuenta el marco internacional que dividía al mundo en dos bloques a causa de la Guerra Fría.

Precisamente fueron clave dos acontecimientos: en primer lugar la fallida invasión a Bahía Cochinos (Playa Girón, 1961) que pretendió derrocar a Castro, un grupo de contrarrevolucionarios compuesto por exiliados cubanos, patrocinados y adiestrados por Estados Unidos. En segundo lugar la crisis de los misiles (1962) que durante trece días mantuvo a Estados Unidos y Moscú al borde del conflicto nuclear hasta que finalmente los líderes políticos, Kennedy y Krushev llegaron a un acuerdo cuyo resultado fue el desmantelamiento de bases militares con misiles nucleares (U.R.S.S. en la isla y EE.UU. en Turquía).

Estos hechos culminaron en la ruptura de las relaciones diplomáticas entre los países hacia 1962, posteriormente Cuba fue expulsada de la OEA (organización de estados americanos) debido a que el acercamiento hacia una potencia extracontinental representaba una amenaza a la seguridad del hemisferio (Boesner 1996). La situación condujo a la isla a profundizar lazos con la U.R.S.S. a partir de entonces su principal socio comercial, político y militar hasta su extinción en la década del noventa.

Durante su etapa fundacional en los años cincuenta, el movimiento revolucionario se organizó en torno al M 26 J (multipartidista) y cobró protagonismo ganando adhesiones tanto en el espacio rural como en el urbano. El apoyo popular masivo, se basó en el descontento hacia la dictadura Batistiana y en la opción de la vía armada como único medio de lucha, válido (para los revolucionarios) ya que las vías constitucionales se hallaban clausuradas (Rojas 2019)

Una vez en el poder, el gobierno revolucionario fue perdiendo (a lo largo de la década de los sesenta) aquel amplio consenso inicial debido al conjunto de reformas aplicadas donde la clase burguesa resultó afectada y al giro hacia la izquierda de Fidel Castro al

---

<sup>6</sup> El autor focaliza en el análisis películas como *La República Perdida* de Luis Gregorich y Miguel Pérez y *No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera, estrenadas en 1983, así como *La historia oficial* de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* de Héctor Olivera, ambas de 1985.

oficializar el carácter marxista leninista de la revolución tras los acontecimientos de Playa Girón. Los primeros años de la Cuba post revolucionaria se caracterizaron por el éxodo de miles de personas (estadounidenses y cubanos) dejando en evidencia que el apoyo de amplios sectores sociales se había erosionado.

Ante este panorama, el régimen castrista se propuso no solamente recobrar esa popularidad sino legitimarla a largo plazo. Esa intencionalidad estuvo desde el principio dirigida hacia las masas y a la formación de una opinión pública favorable al proyecto político, en este sentido se valió de ciertas estrategias e instituciones destinadas a canalizar la filtración ideológica y la propaganda a través del uso de medios de comunicación (radio, televisión, prensa) la planificación de programas de educación, alfabetización y el fomento de actividades artísticas como la literatura, la música y el cine.

En 1959, se creó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) destinado a la promoción de la industria cinematográfica. Desde sus inicios estuvo ligado a la política cultural nacional del gobierno y su proyección hacia Latinoamérica, determinada a internacionalizar la revolución<sup>7</sup>. A través de sus actividades e iniciativas nucleó a numerosos realizadores, artistas e intelectuales extranjeros y de la región (Brasil, Argentina, Chile, Uruguay, Bolivia y Perú) quienes en el transcurso de la década del sesenta<sup>8</sup> dieron forma y contenido teórico, a través de manifiestos, ensayos y reflexiones, al movimiento artístico conocido como Nuevo Cine Latinoamericano (Salazar Navarro 2017).

El calificativo nuevo que caracteriza al cine latinoamericano responde a ciertos rasgos distintivos: pretendía contribuir a la identidad continental-nacional a partir del cuestionamiento y la exposición de la realidad política, social, cultural y económica de los países de la región. Abordó temáticas como la pobreza, la marginalidad, el subdesarrollo, los conflictos sociales y la lucha armada. Por otra parte los sectores populares y los pueblos indígenas, antes marginados en las obras cinematográficas cobran protagonismo al personificar a los oprimidos. A partir de esta impronta, las producciones, en cuanto a lo técnico-formal combinan escenas de ficción y documentales, recurren a la voz en over, incluyen la participación de actores no profesionales y emplean escenarios reales, tanto urbanos como rurales, acortando los tiempos de filmación y obteniendo como resultado realizaciones de bajo presupuesto.

Este nuevo cine se define por su oposición al cine hollywoodense cuya industria está orientada exclusivamente al mercado, a producir obras de arte en calidad de mercancías, destinadas a ser consumidas por la clase burguesa y a generar en el espectador estados de alienación. El nuevo cine se planteó fines distintos a la gran industria, ha sido

---

<sup>7</sup> En el transcurso de la década del 60', el gobierno cubano organizó otros espacios para promover la integración y solidaridad revolucionaria internacional en contra del imperialismo: Conferencia Tricontinental y la OLAS (organización latinoamericana de solidaridad) ambas en 1966.

<sup>8</sup> En 1967 se celebró el Festival de Viña del Mar, evento considerado como espacio fundacional del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

considerado portador de una función social, según el director cubano Gutiérrez Alea “debe contribuir de la manera más eficaz a elevar el nivel de conciencia revolucionaria del espectador, armarlo para la lucha ideológica” (2). Esta idea del rol que le cabe al nuevo cine permite reconocer el compromiso ideológico y el activismo político de los realizadores y artistas que formaron parte del movimiento descolonizador del arte cinematográfico.

El ICAIC bajo la gestión estatal se dedicó, sobre todo a lo largo de la década del sesenta, a promover realizaciones que recuperen el pasado nacional y la cultura cubana, de manera que los esfuerzos se concentraron en la reconstrucción histórica: “En 1868 había empezado la Guerra de

Independencia y concluyó definitivamente con la Revolución, con la liberación de la influencia norteamericana. Una serie de trabajos se ocuparía de presentar ese proceso histórico” (Schumann 1987, 165). Durante la primera etapa<sup>9</sup>, el ICAIC contó con realizadores profesionales, formados artísticamente Italia, como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, por lo que las primeras producciones tomaron elementos estéticos del neorrealismo italiano para mostrar la realidad en estado puro, como lo afirma Schumann “un problema central de los primeros años fue la falta de una tradición cinematográfica. El neorrealismo italiano servía como pauta de orientación” (161) ante el objetivo de distanciarse de la tradición hollywoodense de la etapa prerrevolucionaria.

Una de las obras sobresalientes que reúne las características del nuevo lenguaje cinematográfico es “Memorias del subdesarrollo” (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, es una adaptación de la novela homónima de Edmundo Desnoes. La película fue reconocida internacionalmente y se transformó en ícono dentro la historia del nuevo cine nacional cubano y representa junto a otras producciones la época de oro. Es clave tener en cuenta que en ese entonces Cuba estaba excluida diplomáticamente del resto de los países latinoamericanos, por lo que recurrió a través del ICAIC a desarrollar una política cultural y hacer extensivos los principios revolucionarios y la solidaridad con los movimientos de liberación de la región (Salazar Navarro 2017)

El argumento del film está contextualizado en los primeros años de la Cuba post revolucionaria, a comienzos de los años sesenta cuando se produjeron la invasión a Bahía de Cochinos y la Crisis de los Misiles (crisis de octubre). El personaje principal: Sergio Carmona, pertenece a un estrato social acomodado (burgués) devenido en escritor frustrado al tener que hacerse cargo del negocio familiar. Sergio ofrece a través del recurso del monólogo introspectivo y a los recuerdos, un retrato de los primeros años de la etapa de transición que atravesaba Cuba hacia la construcción de una nueva

---

<sup>9</sup> El artículo de Salazar Navarro (2017) ofrece una periodización de la trayectoria institucional, desde su creación en 1959 hasta inicios de los 2000, permite identificar los temas que marcaron su agenda en interrelación con los vaivenes del contexto nacional, regional y global.

sociedad. Mientras sus seres queridos optaron por el exilio, él decidió permanecer en la isla.

A lo largo de su relato se presenta como dubitativo e individualista, solitario, ensimismado en las dificultades de su nueva vida, sin embargo se permite reflexionar acerca de las distintas transformaciones que atravesó el país, al que llama ahora subdesarrollado, y de cómo es vivir allí.

Los personajes secundarios se clasifican en pro o contra revolucionarios, de manera que la historia que gira en torno a la crisis personal de Sergio permite además visibilizar el agitado clima socio-político de entonces, una nueva realidad y su discurso dominante: antiimperialista y anticapitalista. El rodaje se realizó en escenarios reales de la ciudad, sus calles y sus habitantes e incorporó a sus narraciones portadas del periódico oficial, fragmentos de noticieros de televisión y radio, montajes de tipo documental, fotografía fija e imágenes de personas en las calles de la Habana o en el aeropuerto, rostros reales que expresan estados de ánimo, ante la situación de incertidumbre y sensación de peligro de guerra dado el contexto en el que transcurre la trama.

El director propone a través del relato de su personaje-observador, no solamente retratar la realidad contemporánea del país, sino que además deja entrever una mirada crítica del protagonista hacia los resultados inmediatos de la revolución y la puesta en marcha de su programa político. Sin embargo esa mirada crítica va dirigida particularmente a interpelar al espectador: “en Memorias se puede ver el funcionamiento de aquellos mecanismos que pueden desatarse en la relación entre el espectáculo y el espectador y que propicia que el público participe en la crítica de sí mismo, como decía Gramsci” (Gutiérrez Alea 1982, 159).

Así, el espectador se encuentra ante una obra que al combinar ficción y realidad rompe con su pasividad: por una parte la realidad expuesta desde la perspectiva subjetiva del protagonista y la realidad que se le presenta mediante la incorporación de fragmentos de documentales e imágenes de la época: “se trata de un personaje que observa la realidad como un espectador distante, con suficiente sentido crítico como para provocar otros juicios en el espectador del film” (Gutiérrez Alea 1982, 168). El final abierto que propone el director refuerza la idea, en el espectador, de que el individuo (Sergio encarna los valores y prejuicios burgueses) ya no tiene lugar en una sociedad de tipo socialista donde prima la acción colectiva.

El marco institucional y el contexto histórico en el que se produce el film permite dimensionar la interdependencia entre el cine y la política. El uso de la obra de arte como producto cultural destinado a instruir a las masas<sup>10</sup> en la construcción de la nueva sociedad socialista necesitaba del cine político: “un cine auténticamente popular sólo puede desarrollarse plenamente en una sociedad donde los intereses del pueblo

---

<sup>10</sup> El financiamiento del gobierno al ICAIC fue clave para la logística de distribución y exhibición de las producciones, además de multiplicar salas de exposición en las ciudades se montaron unidades móviles para garantizar el acceso de amplios sectores sociales a actividades culturales.

coinciden con los intereses del Estado, es decir en una sociedad socialista” (Gutiérrez Alea 1982, 7)

### **La vía chilena al socialismo: el cine en la Unidad Popular**

Bajo la figura de Salvador Allende<sup>11</sup>, la Unidad Popular (UP)<sup>12</sup> triunfó en las elecciones del 4 de septiembre de 1970 para el período de 1970 a 1976, con el proyecto de instaurar el socialismo por la vía democrática. Debido a que Allende no obtuvo más del 50% de los votos<sup>13</sup>, debió recibir la ratificación del Congreso, que generó fuertes reacciones opositoras de la burguesía chilena.

El programa de gobierno, en contraposición al modelo cubano de lucha armada, tenía por objetivo producir transformaciones socialistas de manera gradual, respetando la institucionalidad vigente. Allende fue el primer presidente socialista de Latinoamérica que llegó al poder por elecciones democráticas, por ello fue una de las experiencias más relevantes del movimiento de izquierda a escala mundial.

Los sectores mayoritarios de la izquierda dentro de la UP, en particular el Partido Comunista y un sector del Partido Socialista, en el que se inscribe el presidente Salvador Allende, consideraban que Chile, primeramente, debía completar las tareas democrático-burguesas: la profundización de la reforma agraria, la industrialización y la nacionalización de empresas, industrias y riquezas básicas, que eran controladas por el imperialismo. En otras palabras, era necesario completar la “etapa” democrática burguesa previa a cualquier transformación socialista (Bonaudo, Mauro y Simonassi).

Teniendo en cuenta el contexto de la década, donde las Fuerzas Armadas como institución comienzan a intervenir en política en América Latina bajo los postulados de la Doctrina de la Seguridad Nacional, Allende enfatiza la capacidad de las Fuerzas Armadas y Carabineros para apoyar el orden institucional apelando a su “conciencia patriótica” y su tradición profesional, a modo de concretar la vía pacífica a la edificación del socialismo, garantizando la voluntad popular.

Fundados en esas convicciones, la UP dirigió sus esfuerzos en lograr acuerdos con la Democracia Cristiana para concretar esos puntos fundamentales del plan de gobierno que incluían transformaciones profundas en la estructura económica junto con una política de redistribución del ingreso que ampliara la base de consenso del nuevo gobierno (Gallego, Egger y Lozano).

---

<sup>11</sup> Allende llegó a la presidencia tras muchos años de trayectoria política. Fue ministro de Salud Pública (1939-1942), diputado, senador y cuatro veces candidato a presidente.

<sup>12</sup> Coalición política chilena de partidos políticos de izquierda. Se originó en 1969 integrada por: Partido Socialista (PS); Partido Comunista (PC); Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU); Acción Popular Independiente (API); Partido Social Demócrata (PSD). En 1971 se incorporaron la Izquierda Cristiana (IC) y el Partido de Izquierda radical (PIR).

<sup>13</sup> Obtuvo el 36% frente al 34% del candidato del Partido Nacional y el 28% del candidato de la Democracia Cristiana.

Durante el primer año de gobierno, Allende llevó adelante las siguientes medidas: la nacionalización de la minería del cobre, así como las principales empresas extranjeras productoras de hierro, carbón y salitre, pasando a controlar las actividades de exportación. En el sector agrario, profundizó la reforma agraria haciendo uso de la ley aprobada en 1967 durante el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei (1964-1970), llegando a expropiar 1379 fundos de más de dos millones y medio de hectáreas en el primer año. Además, avanzó en la nacionalización de la banca, en la compra de acciones de bancos privados nacionales y el Estado pasó a controlar empresas privadas del sector industrial metalmeccánico, de la construcción y textil, consideradas estratégicas para el desarrollo económico. Las empresas nacionalizadas conformaron la llamada área de propiedad social que coexistía con un área de propiedad privada de pequeñas y medianas empresas y un área mixta, todas bajo la dirección y planificación estatal.

Otro tipo de medidas estuvieron destinadas a satisfacer las necesidades urgentes de los sectores más vulnerables como el llamado “medio litro de leche diario” para los niños/as chilenos/as y la entrega de libros y útiles.

También, se impulsaron cambios en el ámbito cultural. A través del Ministerio de Educación se impulsó un gran desarrollo cultural fomentando la cinematografía, el ballet y el teatro. Con respecto a la cinematografía, el cine chileno de finales de la década del sesenta e inicios del setenta, surgido al amparo de del Nuevo Cine Latinoamericano que tuvo lugar en Viña del Mar en 1967 se ha denominado Nuevo Cine Chileno. Aunque se ha llegado a cuestionar su existencia manifestando que aquellos que habrían sido sus representantes (Miguel Littin, Aldo Francia, Raúl Ruiz y Helvio Soto) en realidad no tuvieron muchos aspectos en común.

A partir de la llegada de la Unidad Popular se desencadenó una variada producción cinematográfica que abarcó desde la filmación de cortos, documentales y películas de ficción. Esto fue posible a través de distintas vías: la empresa estatal Chile Films, instituciones como el Departamento de Cine de la Universidad de Chile, la Escuela de Cine de la Universidad Técnica, algunos canales de televisión, entre otros; incluso los cineastas comenzaron a crear productoras y cooperativas independientes, que establecieron convenios entre sí, con bancos del gobierno o con Chile Films.

El elemento que aglutinó a quienes se reconocieron dentro del Nuevo Cine Chileno fue la iniciativa de establecer nuevas formas de producción, tanto en obras documentales como de ficción. Todos ellos examinan la realidad de su entorno con una mirada crítica, buscando integrar los problemas sociales y la identidad nacional en la creación artística (Cornejo 2013).

Una de los films que destacan de este tipo de cine es “Voto+fusil” de Helvio Soto (1930-2001), quien formó parte en 1970 del grupo que dirigió la Televisión Nacional chilena. Según Cornejo un cineasta “atento al devenir de los acontecimientos, crítico del pasado y jalonado por el ritmo de los hechos políticos.” (15).

La película, estrenada en 1971, inicia advirtiéndolo al espectador: “la mitad de este filme es una ficción. La otra mitad reposa en la realidad. Entonces cada uno decidirá qué es realidad y qué es ficción. Así será posible que para unos todo sea ficción y que para otros todo sea realidad”.

El argumento se centra en las elecciones de 1970 en las que accede Allende a la presidencia del país, pero, a su vez intercala con otros momentos claves en la historia del movimiento social chileno: el triunfo del Frente Popular en 1937 y la promulgación de la “Ley Maldita” de 1947 en la que se proscribió la participación política del Partido Comunista en Chile. La representación filmica de estos hechos es yuxtapuesta con elementos provenientes de la realidad, como ser fotografías tomadas de la prensa, emisiones radiales y el registro del audio directo del día de las elecciones. Estos recursos, como señala Cornejo (2013), corresponden a recursos formales tomados prestados del documental que, traspuestos en esta cinta de ficción, trastocan ambos campos cinematográficos.

El film entrelaza los momentos señalados a través del personaje principal Dionisio, donde se visualiza momentos de su niñez (en tiempos del Frente Popular), de su juventud (con la proscripción del PC, la militancia clandestina y la persecución), alternados con su vida presente en 1970, donde está casado, trabaja en cine publicitario y es un comunista que acepta la vía electoral. Se destaca su vínculo con Marcelo, quien adhiere a la vía revolucionaria. Por otro lado, los personajes secundarios representan la oposición al movimiento de izquierda: el Partido Nacional y sectores de los Demócratas cristianos.

Si bien el film tuvo distintas críticas por la complejidad de la trama y los saltos temporales abruptos, es un film que evidencia la interrelación existente entre cine y política. La obra expone, a través de la historia de los personajes Dionisio y Marcelo, el dilema de la izquierda entre aquellos que pregonaban la vía electoral o pacífica y la vía revolucionaria o armada, una cuestión palpitante al momento del estreno en agosto de 1971, casi un año del triunfo de Allende. Recordemos que Allende al no obtener más del 50% de los votos debía recibir la ratificación del Congreso, en el cual no tenía la mayoría absoluta. El Partido Nacional, reacio a aceptar un gobierno socialista, propuso a la Democracia Cristiana votar en conjunto a su candidato Alessandri, quien debía renunciar y convocar a una nueva elección que postulara nuevamente a Frei. Sin embargo, Frei había asumido el compromiso de su partido: elegir en el congreso al candidato más votado.

No solo la oposición partidaria buscó impedir el acceso de Allende al gobierno, en el marco de la guerra fría Estados Unidos emprendió medidas que buscaban impedir el acceso por vía democrática del socialismo en Chile. Por una parte, emprendieron una estrategia de “caos económico” a través de la disminución de inversiones y la fuga constante de capitales, que caracterizaron el final del gobierno de Allende culminado con el golpe de Estado de 1973. Por otra parte, promovieron un golpe de Estado que fue

frustrado por el general René Schneider, comandante en jefe del ejército chileno, el cual impuso el respeto al mandato popular. Por esta acción fue asesinado por un comando de ultraderecha, acontecimiento presentado en el film.

La trama se desarrolla hasta la toma de la presidencia por parte de Allende, dando a entender mediante el dialogo de los personajes que el gobierno socialista no estaría exento de enfrentar problemas, la lucha habría de llegar, advirtiéndole tener un ojo puesto en el fusil. De esta forma, el film es un reflejo de la realidad política inestable que se vivía en los primeros meses del mandato de Allende, pues a finales de 1971 si bien se habían logrado resultados satisfactorios con respecto a las medidas nombradas anteriormente, también comenzaron a presentarse factores negativos que comienzan a preocupar al gobierno: la falta de inversiones, el aumento del gasto público y la negativa de la Democracia Cristiana y el Partido Nacional a una reforma tributaria, llevaron a una merma de las reservas, Además, las empresas nacionalizadas tardaban en volverse rentables. Esto se vio agravado por la presión norteamericana sobre Chile que cortó los créditos de los organismos internacionales.

Mientras la mayoría dentro de la UP continuó manteniendo sus convicciones en torno a la vía pacífica, otros sectores de la izquierda chilena, tanto dentro como fuera del partido, comenzaron a sostener la necesidad de adoptar la vía de la insurrección armada. El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), que, si bien había abandonado las acciones armadas al asumir Allende la presidencia, comienza a impulsar, junto con sectores dentro de la UP como el MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitario) y la Izquierda Cristiana, la profundización y radicalización del proceso revolucionario. En este contexto, el futuro era incierto.

Considerando la idea de que las películas presentan una “radiografía de la sociedad” (Marañón 2006) en que las mismas son producidas y recepcionadas, se puede identificar la relación de una película con el pasado busca presentar, y, a su vez, con el presente desde el que es representada la misma. Helvio Soto presenta claramente una postura crítica a la vía pacífica, no solo basta con las elecciones pues la oposición no aceptaría fácilmente al gobierno de la Unidad Popular, el voto debía ser reforzado: el voto más el fusil. Postura que se refleja en diálogos del film: “o eres reformista o eres revolucionario, si eres revolucionario empieza por hacer cosas”. En este sentido, la película exalta la figura de los militantes de la izquierda revolucionaria por su compromiso con la transformación radical de la realidad política y social del país.

En definitiva, este tipo de cine se implementó en un contexto de plena transformación en el país, y a través de él Soto dejó plasmada una interpretación específica sobre el proceso histórico representado.

## **Conclusiones**

Los debates en torno a las relaciones del cine y la historia han contribuido a una renovación epistemológica y metodológica en los estudios del pasado. Para el caso

específico de los abordajes sobre la historia reciente, tanto las producciones audiovisuales como las investigaciones históricas son interpeladas por la memoria colectiva y las representaciones sociales fuertemente marcadas por el trauma y la violencia.

En este trabajo nos enfocamos en dos experiencias socialistas en América Latina, implementadas por la “vía revolucionaria” en Cuba y la “vía pacífica” en Chile, analizando en los audiovisuales “Memorias del subdesarrollo” y “Voto + fusil” las formas y alcances de estas escrituras fílmicas de la historia. Esto nos permitió revisar cómo se gestan los procesos de elaboración del pasado en la relación pasado-presente, historia-memoria, realidad-representación, haciendo foco en las particularidades del contexto de producción, de los parámetros estéticos y de la elaboración teórica que sirvió de fundamento a un nuevo lenguaje cinematográfico, a fin de comprender el rol social de los artistas e intelectuales y su compromiso político.

En el caso del film “Memorias del subdesarrollo” (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, contextualizado en la Cuba post revolucionaria en la que convergen el arte, la política y la historia, destacamos la política cultural planificada y gestionada a través del ICAIC que contó con el aporte de cineastas y sus producciones a la construcción de una nueva sociedad, para la cual fue necesaria la elaboración de un discurso histórico direccionado ideológicamente desde el Estado y destinado a lograr la adhesión de las masas.

Por otro lado, en el film “Voto+fusil” de Helvio Soto (1971) identificamos el dilema de la izquierda entre la vía pacífica o revolucionaria en el marco de una realidad política inestable a inicios del mandato de Allende y de la presión norteamericana, destacando también la relación pasado-presente que establece esta película atravesada por la postura crítica de su director a la vía pacífica y la exaltación de la izquierda revolucionaria y su compromiso con la transformación del país.

Por todo esto, sostenemos que las producciones audiovisuales constituyen un tipo particular de escritura fílmica de la historia y que estas se vinculan con políticas de memoria referidas a procesos de trauma social del pasado reciente latinoamericano, marcado por revoluciones y dictaduras que no sólo intentan ser abordadas desde la investigación histórica sino que también se insertan en la esfera política y social actual e implican un uso público del pasado (regional/nacional/latinoamericano) en función de intereses específicos.

## **Bibliografía**

- Boersner, Demetrio. *Relaciones internacionales de América Latina. Breve Historia*. Nueva Sociedad, 1996.

- Bonaudo, M., D. Mauro, D., S. Simonassi. *América Latina entre la reforma y la revolución: de las independencias al siglo XXI*. Síntesis, 2020.
- Bossay, C. “El Protagonismo de lo Visual en el Trauma Histórico: Dicotomías en las Lecturas de lo Visual Durante la Unidad Popular, la Dictadura y la Transición a la Democracia”. *Comunicación y Medios*, núm. 29, 2014, pp. 106-118.
- Cornejo, Tomás. “Filmando a contracorriente: el cine de Helvio Soto durante el Gobierno de Unidad Popular”. *Atenea*, núm. 508, 2013, pp. 13-29.
- Del Alcázar, Joane y Sergio López Rivero. “Fidel Castro, Cuatro fases de un liderazgo inacabado”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 15, núm. 30, 2013, pp. 3- 24.
- De Taboada, Javier. “Tercer cine: tres manifiestos”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXXVII, núm. 73, 1er semestre de 2011, pp. 37-60.
- Gallego, M., T. Eggers-Brass, y F. Gil Lozano. *Historia Latinoamericana, 1700-2005*. Sociedades, culturas, procesos políticos y económicos. Maipue, 2006.
- Gutiérrez Alea, Tomás, dir. *Memorias del subdesarrollo*. 1968. [https://youtu.be/ngbW\\_dMrIPU](https://youtu.be/ngbW_dMrIPU)
- \_\_\_\_\_. *Dialéctica del espectador*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
- Marañón, I. “Pensar la historia desde el cine. Entelequia”. *Revista Interdisciplinar*, núm. 1, 2006, pp. 99- 108
- Ranalletti, Mario, ed. *La escritura filmica de la historia: problemas, recursos, perspectivas*. Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.
- Rojas, Rafael. *Historia mínima de la revolución cubana*. Colegio de México, 2015.
- \_\_\_\_\_. “El concepto de revolución en Cuba”. *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 23, 2019, pp. 189-196.
- Salazar Navarro, Salvador. “Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina”. *Cuadernos CLACSO-CONACYT*, núm. 9, 2017.
- Schumann, Peter. *Historia del cine Latinoamericano*. Legasa, 1987.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. F.C.E., 1985.
- Soto, Helvio, dir. *Voto + fusil*. 1971. <https://youtu.be/T3woCkXc8-A>
- Zeitler, Elias. “Ver el pasado. Reflexiones sobre la escritura filmica de la historia en documentales sobre la Masacre de Margarita Belén”. *Ver la Historia, aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia*, coordinador Alfonso Ortega Mantecón, AIEHM, 2022, pp. 57-71.