



Historia Crítica

ISSN: 0121-1617

ISSN: 1900-6152

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de los Andes

Campos Pérez, Marcy

Montaje de redes: cooperación cinematográfica, circulación transnacional
y acopio de materiales fílmicos sobre la Unidad Popular (1970-1973)*

Historia Crítica, núm. 90, 2023, Octubre-Diciembre, pp. 75-100

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit90.2023.04>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81175999004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Montaje de redes: cooperación cinematográfica, circulación transnacional y acopio de materiales fílmicos sobre la Unidad Popular (1970-1973)^{2*}

Marcy Campos Pérez

Universidad Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, Instituto de Historia del tiempo presente (IHTP-CNRS), Francia

<https://doi.org/10.7440/histcrit90.2023.04>

Recepción: 16 de marzo de 2023 / Aceptación: 29 de junio de 2023 / Modificación: 29 de julio de 2023

Cómo citar: Campos Pérez, Marcy. “Montaje de redes: cooperación cinematográfica, circulación transnacional y acopio de materiales fílmicos sobre la Unidad Popular (1970-1973)”. *Historia Crítica*, n.º 90 (2023): 75-100, doi: <https://doi.org/10.7440/histcrit90.2023.04>

Resumen. Objetivo/Contexto: Este artículo identifica las prácticas y espacios político-culturales que beneficiaron la difusión cinematográfica internacional asociada a la Unidad Popular (UP), que estuvieron determinadas tanto por la diplomacia impulsada desde el gobierno de Salvador Allende, como por dinámicas transnacionales en el marco general de la Guerra Fría. El objetivo es reconstruir de manera conectada estas instancias de cooperación e intercambio audiovisual entre Europa y América Latina, observando cómo estas imágenes se adaptaron a los imaginarios, expectativas y realidades de cada contexto de origen. **Metodología:** Por cuanto se trata de un estudio en perspectiva transnacional, el artículo se estructura a partir de un cruce de fuentes escritas y visuales, provenientes de distintas latitudes (especialmente Chile, Cuba, Francia y Alemania), y de distintos tipos de fondos de archivo (diplomáticos, cinematográficos y prensa periódica). **Originalidad:** El artículo busca resituar el estudio acerca del cine sobre la Unidad Popular en un doble sentido: primero, desplazar la perspectiva nacional hacia un enfoque que reconoce dinámicas y conexiones a distintas escalas, y luego, conectar en este periodo el estudio del audiovisual con prácticas como la diplomacia cultural. **Conclusiones:** Las redes de cooperación, difusión e intercambio cinematográfico durante el gobierno de la UP fueron posibles gracias a iniciativas nacionales e internacionales. Estas últimas que beneficiaron el acopio progresivo de materiales fílmicos en instituciones fuera de Chile y su papel fue fundamental en las campañas de solidaridad y en la difusión de imágenes vivas sobre Chile, después del Golpe en 1973.

Palabras clave: cooperación y circulación cinematográfica, diplomacia cultural, Guerra Fría, materiales fílmicos, solidaridad, Unidad Popular.

Building Networks: cinematographic cooperation, transnational circulation and collection of film materials on the *Unidad Popular* (1970-1973)

Abstract. Objective/Context: This article identifies political and cultural practices and spaces that benefited the international cinematographic diffusion associated with the Unidad Popular (UP), determined by the diplomacy of Allende's government and by transnational activities in the general context of the Cold War. I

* Este artículo se deriva de la investigación doctoral en curso “De la vía chilena al socialismo a la dictadura. Redes de cooperación, solidaridad y circulación audiovisual en el triángulo Chile-Cuba-Europa (1970-1983)”, dirigida por Frédérique Langue (IHTP-CNRS) y Alfredo Riquelme (Departamento de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile). No cuenta con financiación institucional. Agradecemos la lectura cuidadosa y crítica de Javier Rodríguez.

attempt to understand these instances of cooperation and exchange in a connected way, observing the agents that promoted them. **Methodology:** From a transnational perspective, the article discusses written and visual sources from different latitudes (especially Chile, Cuba, France, and Germany) and from various kinds of documentary resources (diplomatic, cinematographic, and periodical press). **Originality:** The article pursues to place the study of the UP cinema in a double sense: first, shifting the national perspective towards an approach that recognizes dynamics and connections at different scales, and then, connecting the study of audio-visuals with practices such as cultural diplomacy. **Conclusions:** The networks of human cooperation and film exchange developed during the UP government were possible thanks to nationally and internationally oriented initiatives, which helped the progressive collection of film materials in institutions outside Chile, whose role was fundamental in the solidarity campaigns started after 1973.

Keywords: Cold War, cooperation and circulation of films, cultural diplomacy, film materials, Popular Unity, solidarity.

Montagem de redes: cooperação cinematográfica, circulação transnacional e coleta de materiais cinematográficos sobre a Unidade Popular (1970-1973)

Resumo. Objetivo/Contexto: neste artigo, são identificados as práticas e espaços político-culturais que beneficiaram a difusão cinematográfica associada à Unidade Popular, que foi determinada tanto pela diplomacia promovida pelo governo de Salvador Allende quanto pelas dinâmicas transnacionais, no contexto geral da Guerra Fria. O objetivo é reconstruir essas instâncias de cooperação e intercâmbio de uma forma interligada, reconhecendo também os agentes que as promoveram. **Metodologia:** sendo um estudo transnacional, o artigo está estruturado com base numa referência cruzada de fontes escritas e visuais de diferentes lugares do mundo (especialmente Chile, Cuba, França e Alemanha), e de diferentes tipos de fontes de arquivo (diplomáticas, cinematográficas e jornalísticas). **Originalidade:** neste artigo, procura-se situar o estudo sobre o cinema relacionado com a Unidade Popular num duplo sentido: primeiro, deslocar a perspectiva nacional para uma abordagem que reconhece dinâmicas e ligações a diferentes escalas, e depois vincular o estudo do audiovisual a práticas como a diplomacia cultural. **Conclusões:** as redes de cooperação, difusão e intercâmbio cinematográfico geradas durante a Unidade Popular foram possibilitadas por iniciativas nacionais e internacionais. Estas últimas beneficiaram a coleta progressiva de material cinematográfico em instituições fora do Chile, cujo papel foi fundamental nas campanhas de solidariedade e na difusão de imagens vivas sobre o Chile depois do golpe de 1973.

Palavras-chave: cooperação e circulação cinematográfica, diplomacia cultural, Guerra Fria, materiais cinematográficos, solidariedade, Unidade Popular.

Introducción

En 1970, tras el triunfo de Salvador Allende, las embajadas chilenas advertían al Ministerio de Relaciones Exteriores en Santiago sobre la penuria y la falta de actualidad de los materiales de difusión disponibles en cada misión, como películas, lo que dificultaba enfrentar la multiplicación de soliditudes de información acerca de la Unidad Popular (UP)¹. Una década después, en el marco del

1 De acuerdo con la documentación disponible en el Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores en Santiago de Chile (AGHMRREE), estas solicitudes se multiplicaron principalmente durante el primer año de la UP. "Of. Ord. N°1854/551. Del embajador Enrique Bernstein al Ministro de Relaciones exteriores", París, 25 de noviembre de 1970, AGHMRREE, Fondo Francia (FRA53), 1970; "Of. Ord. N°958/335. Del Embajador Carlos Vasallo al Ministro de Relaciones exteriores", Roma, 27 de diciembre de 1971, AGHMRREE, Fondo Italia (ITA57), 1971; "Of. Ord. N°1057/449. Del Embajador Oscar Agüero al Ministro de Relaciones exteriores", Madrid, 17 de noviembre de 1971, AGHMRREE, Fondo España (ESP55), 1971.

Festival de cine de Moscú de 1979, el realizador chileno Orlando Lübbert, expatriado en Alemania, planteaba que la primera etapa cinematográfica del cine del exilio había sido creativamente más “fácil”, pues para entonces se disponía en el extranjero de un gran corpus de “imágenes vivas”, con un dramatismo elocuente². Más allá de la cobertura televisiva y de los filmes que configuraron el 11 de septiembre como un acontecimiento audiovisual y global³, ¿cómo se transitó el paso entre una aparente penuria de materiales fílmicos sobre Chile a una amplia difusión internacional tras el golpe de 1973? Este artículo se centrará en algunas de las prácticas que potenciaron la salida y circulación de producciones audiovisuales nacionales y extranjeras sobre la UP, que estuvieron atravesadas por dinámicas políticas y culturales de dimensión transnacional, en el marco global, pero también continental, de la Guerra Fría⁴.

A pesar de la importancia acordada en torno al desarrollo de una “nueva cultura”, la UP no logró generar una política estatal lo suficientemente definida respecto del cine en sus cortos tres años⁵. Aunque se buscó impulsar una labor acorde con el proceso histórico en desarrollo, a través de la estatización de una empresa preexistente, como Chile Films (creada en 1942), el desarrollo del cine local atravesó por las dificultades propias de otras industrias nacionales en el proceso de transición al socialismo (determinadas tanto por factores internos como externos). De esta forma, la producción cinematográfica comprometida con la Vía Chilena al Socialismo continuó dependiendo de agentes no estatales y de centros asociados a universidades y organizaciones políticas⁶.

La hipótesis es que, pese a estas limitaciones, el gobierno de Allende representó un momento nodal para el establecimiento de redes internacionales que beneficiaron una amplia circulación fílmica. Estas conexiones estuvieron en el origen de dinámicas multidireccionales: junto al interés suscitado por el triunfo en Chile de una coalición de izquierda⁷, la UP se vio forzada a proyectar en el exterior una “imagen correcta” sobre el proceso iniciado. A pesar de que Salvador Allende remarcaba constantemente su independencia frente al socialismo burocrático y el proceso cubano, los medios internacionales persistían en poner apellidos ideológicos a lo que ocurría en Chile⁸. El afán

-
- 2 Sebastián Alarcón *et al.*, “Orientación y perspectivas del cine chileno”, *Araucaria de Chile*, Madrid, n.º 11 (1980), 133.
 - 3 Olivier Compagnon y Caroline Moine, en “Chili 1973, un événement mondial”, editado por Olivier Compagnon y Caroline Moine, dossier, *Monde(s)*, vol. ii, n.º 8 (2015): 9-26.
 - 4 Odd Arne Westad, *La guerre froide globale: le tiers-monde, les États-Unis et l’URSS, 1945-1991* (Paris : Payot, 2007). Para un estudio donde se incorpora específicamente el caso chileno, véase: Rafael Pedemonte, *Guerra por las ideas en América Latina (1959-1973). Presencia soviética en Cuba y Chile* (Santiago: UAH, 2020).
 - 5 Unidad Popular, *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular. Candidatura presidencial de Salvador Allende*, Santiago, 17 de diciembre de 1969 (impresión sin editorial); Carlos Maldonado, “¿Dónde está la política cultural?”, *Quinta rueda*, n.º 1, Santiago de Chile, octubre de 1972, 12-16. Un ejemplo del apoyo de los realizadores hacia al gobierno de Salvador Allende fue la firma del *Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular* en diciembre de 1970. “Los cineastas y el gobierno popular”, *Punto final*, n.º 120, Santiago de Chile, 22 de diciembre de 1970, 33.
 - 6 Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago: Cuarto Propio, 2014), 363.
 - 7 Olivier Compagnon, “L’Euro-Amérique en question”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea] (2009): s/p; Alfredo Riquelme, “El alcance global de la vía chilena al socialismo de Salvador Allende”, en *Salvador Allende. Fragmentos para una historia*, editado por Patricia Villanueva (Santiago: Fundación Salvador Allende, 2008), 117-139.
 - 8 Tanya Harmer, *Allende’s Chile and the Inter-American Cold War* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011), 96-97.

por evitar homologaciones tenía menos que ver con un distanciamiento político real respecto de estos regímenes, que con defender la pretendida excepcionalidad de la Vía Chilena al Socialismo en el exterior⁹. En su búsqueda por enfatizar la original conjunción entre socialismo y democracia, así como defender el carácter pluralista del gobierno, el Departamento de Difusión del Ministerio de Relaciones exteriores promovió una política diplomática de puertas abiertas, destinada a quienes quisieran conocer *in situ* el desarrollo de la UP¹⁰. Como resultado, las redes y producciones fílmicas asociadas a esta experiencia se caracterizaron por una gran diversidad, pues no se restringían a espacios específicos (aun cuando observamos que hubo una relación más fructífera con algunos espacios, en detrimento de otros).

El interés internacional por la UP se manifestó a través del reforzamiento de lazos de amistad y de solidaridad, en los que el audiovisual, las expresiones culturales y los medios de comunicación constituyeron un mecanismo privilegiado para difundir el proceso chileno. En un juego de escalas, se deben considerar dos aspectos: de un lado, la diplomacia cultural compensaba la “fragilidad” de países como Chile respecto de otras formas de intercambio más concretas, como la económica; y, por otro, la difusión cultural como estrategia de apoyo a la Vía Chilena al Socialismo balanceaba un compromiso político más bien ambiguo por parte de potencias “amigas”, como la soviética¹¹. A este respecto, la diversidad de espacios, actores, agentes y objetivos detrás de la cooperación y circulación internacional de producciones fílmicas nos llevará a lo largo del texto a identificar diferentes aristas de la diplomacia cultural.

La producción fílmica asociada a la UP, tanto aquella de realizadores locales como extranjeros, demostró una gran adaptabilidad, pues se incorporó con frecuencia a imaginarios políticos y culturales que trascendían el contexto chileno. A escala regional, el cine chileno de este periodo adhirió estética y políticamente al proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano, germinado en el subcontinente a lo largo de la década de 1960¹². A escala transnacional, estas cintas se acomodaron a la perspectiva antimperialista y al “giro latinoamericano” experimentado por festivales europeos en la misma época¹³. Sin embargo, esta situación no evitó que en su recepción intervinieran

9 Julio Pinto Vallejos, “Hacer la revolución en Chile”, en *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, coordinado por Julio Pinto (Santiago: LOM, 2006), 18.

10 “Departamento de Difusión del Ministerio de Relaciones Exteriores. Lucha diaria para imponer la verdad sobre Chile en el exterior”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 15 de mayo de 1972, 12.

11 El triunfo de Allende no modificó esencialmente la política exterior que la URSS había desarrollado con Chile desde el reestablecimiento de las relaciones diplomáticas durante el gobierno de Eduardo Frei en 1964. Ver: Rafael Pedemonte, “La ‘voie révolutionnaire’ de Salvador Allende (1970-1973) et les limites de l’engagement soviétique en Amérique latine”, *Relations internationales*, n.º 174 (2018): 109-124.

12 Algunos cineastas chilenos rebaten esta influencia, al menos teórica, del Nuevo Cine Latinoamericano en las expresiones de un cine nacional. Sin embargo, los encuentros e intercambios generados con anterioridad a la UP entre cineastas del subcontinente tienen un peso innegable en las realizaciones chilenas. Ver: Del Valle Dávila, *Cámaras en trance*, 361.

13 Andreas Kötzing, “Cultural and Film Policy in the Cold War: The Film Festivals of Oberhausen and Leipzig and German-German Relations”, en *Cultural Transfert and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War*, coordinado por Andreas Kötzing y Caroline Moine (Gotinga: V&R unipress, 2017), 31-46; Caroline Moine, “Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l’Europe de la Guerre froide”, en *Les relations culturelles internationales au xx^e siècle. De la diplomatie culturelle à l’acculturation*, coordinado por Anne Dulphy et al. (Bruselas: Peter Lang, 2010), 289-306.

estereotipos, especialmente cuando se trataba de intercambios generados entre países distantes, en donde prevalecía un desconocimiento de la cultura del otro.

El objetivo de este artículo es identificar, por un lado, las redes de cooperación que hicieron posible la circulación cinematográfica, y por otro, las iniciativas nacionales e internacionales que promovieron la difusión de estas imágenes. Para este fin se analizan, en primer lugar, y de modo extendido, algunos de los viajes realizados a Chile, entre 1971 y 1973, por parte de cineastas provenientes de Cuba, Francia y URSS. En segundo lugar, el énfasis estará puesto en los intercambios y convenios generados entre los centros cinematográficos de distintos países. Por último, se identifican los mítines y festivales como espacios internacionales donde se difundió el cine sobre la UP. Estos eventos sirvieron a la promoción y difusión de la “vía chilena al socialismo”, pero también a la consolidación de contactos y a un acopio progresivo de material fílmico fuera de Chile, que fue de gran utilidad tras los sucesos del Golpe de Estado de 1973. A través de este enfoque, centrado en una historia conectada, se establecerá un cruce de fuentes internacionales de diferente naturaleza: archivos diplomáticos, prensa periódica y fondos cinematográficos de tipo documental (referentes especialmente a Cuba, Francia, Alemania y Chile, y en menor medida a los Países Bajos). La elección de estos espacios, por sobre otros, responde, por una parte, a la accesibilidad de fuentes para un estudio de estas características y, por otra, a su identificación como nodos transnacionales de conexión, intercambio y circulación cinematográfica generados durante el periodo 1970-1973.

1. Viajar a la UP: ir con una cámara, volver con un compromiso

En abril de 1971 tuvo lugar en Chile la *Operación Verdad*, una iniciativa impulsada por el gobierno de Allende, consistente en recibir a numerosas personalidades públicas de la esfera política, cultural e intelectual de países occidentales, con una militancia diversa. El objetivo era abrir las puertas para que los invitados conocieran de primera mano lo que estaba ocurriendo con el proceso político chileno y pudieran testimoniar a su regreso sobre dicha realidad, contribuyendo a difundir una imagen más veraz sobre la UP¹⁴. Aunque esta operación se limitó a algunos días, la estrategia de apertura por parte del gobierno prevaleció a lo largo de todo el periodo de Allende. Las personalidades que viajaban a Chile distaban de ser consideradas simples turistas. Ya fuera en tanto que agentes o actores, estas desarrollaron un compromiso con la UP, o al menos una aproximación sensible, la cual se acentuó luego de septiembre de 1973. Mientras que la tarea de los agentes políticos era mediar o gestionar internacionalmente iniciativas favorables a la Vía Chilena al Socialismo, el talento de los actores culturales residía en su capacidad creativa, al producir obras que favorecieran la difusión de una “imagen correcta”, aun cuando el límite entre ambas ocupaciones era difuso¹⁵.

La posibilidad de “asumir” este tipo de compromiso era indisociable de las expectativas de los visitantes. Durante la década de 1960, los viajes realizados especialmente desde Europa, con el fin de conocer los proyectos revolucionarios de América Latina, funcionaron con un doble sentido: como “sustituto a una situación local decepcionante” (por ejemplo, luego del revés que significó

14 Santiago Araneda (compilador), “Encuentro con la prensa en la Jornada Operación Verdad, 1971”, en *Salvador Allende de cara a la verdad. Diálogos con la prensa* (Santiago: IELCO-ILESCO, 1993), 153-165.

15 Robert Frank, “Culture et relations internationales: les diplomaties culturelles”, en *Pour l'histoire des relations internationales*, coordinado por Robert Frank (París: PUF, 2012), 448.

Mayo del 68 en Francia)¹⁶, o como combustible a un “fervor revolucionario” disminuido (como el caso soviético)¹⁷. En este sentido, se debe considerar que el Chile de la UP representó un segundo polo de “seducción revolucionaria” en América latina después de Cuba¹⁸, especialmente tras el distanciamiento de los intelectuales y de la izquierda europea occidental respecto de este último proceso, a inicios de la década de 1970 (con la falta de crítica frente a la invasión soviética en Checoslovaquia en 1968 y el arresto y juicio al poeta cubano Heberto Padilla en 1971).

Al considerar la estrecha relación entre los lugares visitados y su imagen reportada, partir a la “captura” de la UP significó también viajar a la “caza” de imágenes, como un modo de *aprehender* dicha experiencia. Durante la primera etapa del gobierno de Allende, proliferaron los rodajes de diálogos mantenidos entre el presidente, portavoz principal del proyecto socialista, y personalidades extranjeras, que buscaban familiarizarse con las particularidades de la “vía chilena al socialismo”. Así, en enero de 1971, el cineasta Miguel Littín realizó el documental *Compañero presidente* (producción Chile Films), en el que se mostraban las conversaciones sostenidas entre Salvador Allende y el filósofo Régis Debray, recientemente liberado de su cautiverio en Bolivia¹⁹. Luego, con ocasión de la *Operación Verdad* y gracias a los contactos establecidos por Renzo Rossellini, su padre Roberto viajó a Chile para encontrarse con el presidente, de cuya reunión surgió el documental *Entrevista a Salvador Allende*, material realizado para la RAI-TV (con cámara de Emidio Greco y producción de la sociedad San Diego Cinematográfica, de la cual Renzo era miembro). Aplazado su estreno en la cadena italiana²⁰, el diálogo fue difundido por la televisión sólo una vez perpetrado el golpe de Estado, bajo el título *La forza e la ragione*²¹.

Al evidenciarse las preocupaciones políticas de cada interlocutor, Allende debía responder a las inquietudes acerca de las particularidades y desafíos de la UP. Régis Debray, para entonces declarado defensor de una vía revolucionaria armada, no ocultaba los cuestionamientos acerca del carácter legal del proceso chileno, posición que a lo largo de sus conversaciones le empujó a la controversia tanto con el equipo de rodaje, como con Allende²². De todas formas, dada la visibilidad internacional de ambos entrevistadores (Debray y Rossellini), el presidente chileno les posicionó

16 Sylvain Dreyer, *Révolutions! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine* (París: Armand Colin, 2013), 67. Salvo mención contraria, todas las traducciones literales del francés e inglés son personales.

17 Tobias Rupprecht, “Soviet Internationalism after Stalin: The USSR and Latin America in the Cultural Cold War” (tesis de doctorado, European University Institute, Florencia-Italia, 2012), 104-105.

18 Julio Pinto Vallejos, “Hacer la revolución en Chile”, 10.

19 Régis Debray, “Préface”, en *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili* (París: François Maspero, 1974), 4-5; “Allende habla con Debray” (dossier), *Punto final*, n.º 126, Santiago de Chile, 16 de marzo de 1971, 25-63.

20 Aunque las razones de la postergación no son claras, la RAI enfrentó las acusaciones que le imputaron los espectadores sobre no querer difundir el documental por causas políticas. Desde la cadena se argumentaba la preparación de un programa más completo sobre Chile, dentro del cual se transmitiría la película, pero éste nunca se llevó a cabo. En todo caso, el documental fue proyectado en el *Festival de l’Unità* en octubre de 1971, en el marco del 50 aniversario del PCI. En: “Lettere all’Unità. L’intervista di Rossellini con Allende”, *L’Unità*, Roma, 24 de septiembre de 1971, 6; “Festival de l’Unità: Film italiano sobre Chile exhibido en Roma”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 22 de octubre de 1971, 11.

21 “Questa sera alla televisione”, *La Stampa*, Turín, 15 de septiembre de 1973, 8. Durante esta emisión, Roberto Rossellini y Enzo Biagi realizaron una presentación introductoria al documental, titulado “Ricordo de Allende”.

22 Sergio Trabucco, *Con los ojos abiertos. Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano* (Santiago: LOM, 2014), 268.

como intermediarios, al solicitarles explícitamente la difusión veraz de su experiencia en el país y dar testimonio del combate sostenido por el pueblo chileno²³.

1. 1. Cineastas franceses en Chile

Entre las diferentes estadías realizadas en el Chile de la UP, destaca el caso de los cineastas franceses. La UP produjo una gran sintonía política con la izquierda parlamentaria francesa, reunida para 1972 en el *Programa Común* (una coalición que aglutinaba a los partidos comunista, socialista y radical). En menor o mayor medida esto atizó el interés por conocer y registrar la realidad chilena desde el mundo cinematográfico²⁴. Como consecuencia, se produjeron de vuelta una serie de películas, pero más importante aún, se asentaron redes de cooperación cinematográfica que se prolongaron después del golpe de Estado.

La génesis de estas redes podría establecerse en el viaje realizado a Chile por el cineasta franco-griego Costa-Gavras, entre mayo y julio de 1972, para rodar la cinta argumental *Estado de sitio*²⁵. El equipo que lo acompañaba incluía, entre otros, al actor Yves Montand, al productor Jacques Perrin (director de la sociedad Reggane Films) y al cineasta Chris Marker, cada uno de los cuales generó un lazo particular respecto del proceso chileno²⁶. En esta última figura convergieron diferentes conexiones²⁷. Al jugar el papel de agente y actor cultural, el cineasta francés dedicó un gran esfuerzo a la concreción de distintos proyectos filmicos sobre el tema chileno, a través de la cooperativa cinematográfica SLON (nacida tras los eventos de Mayo del 68 en Francia, y rebautizada ISKRA en 1974)²⁸. Según el sociólogo Armand Mattelart, que conoció a Marker en dicho viaje, si bien este acompañaba a Costa-Gavras, su interés no era participar de la filmación. El objetivo de su estadía en Chile era “tomar conocimiento de la política cinematográfica de la Unidad Popular [y] ver si la experiencia de la ‘vía chilena al socialismo’ estaba produciendo formas de cine alternativas a partir de colectivos populares”, en sintonía con su trabajo en SLON y con su participación en la formación de grupos cinematográficos de base sindical (como los colectivos *Medvedkine*)²⁹. Estas expectativas se fundaban en un entusiasmo político, pero más aún en el interés que mostraba Marker por la práctica de un cine militante (particularmente efervescente en Francia desde fines

23 Santiago Araneda, “Roberto Rossellini. Allende: conozco la muerte y amo la vida. 1971”, en *Salvador Allende de cara a la verdad*, 67. Un tercer documental de las mismas características fue *Interview with Allende* (1972), del periodista estadounidense Saul Landau.

24 Olivier Compagnon, “L’Euro–Amérique en question”: s/p.

25 “Previsión plan de trabajo”, Chile, mayo 1972, Cinemateca Francesa (CF), Fondo Sylvette Baudrot-Guilbaut, SBG 243-B84, París-Francia, f. 1. Costa-Gavras viajó antes a Chile en 1971, para despejar la polémica asociada a su cinta *La Confesión* (1970).

26 En 1982, Costa-Gavras realizó la ficción *Missing*, dedicada al periodista estadounidense Charles Horman, asesinado por los militares tras el 11 de septiembre. Por su parte, Yves Montand dio un concierto en apoyo a los refugiados chilenos en Francia días después del golpe de Estado, el cual fue retratado en el documental *La solitude du chanteur du fond* (Chris Marker, 1974).

27 Sobre la presencia latinoamericana en el trabajo de Marker, véase Carolina Amaral de Aguiar, *O cinema latino-americano de Chris Marker* (São Paulo: Alameda Editorial, 2016).

28 Catherine Roudé, *Le cinéma militant à l’heure des collectifs. SLON et ISKRA dans la France de l’après 1968* (París: PUR, 2017).

29 Armand Mattelart y Didier Bigo, “‘LA SPIRALE’. Entretien”, *Cultures & Conflits*, n.º 74 (2009): 170.

de la década de 1960), y en su familiaridad con los documentales latinoamericanos exhibidos en festivales europeos, como el de Leipzig³⁰.

Chris Marker resultó desilusionado del funcionamiento de Chile Films, y en su búsqueda de imágenes representativas del proceso³¹ se interesó por *El primer año* (1972)³², del realizador chileno Patricio Guzmán; un documental celebratorio de la primera etapa de la UP, que decidió adaptar para el contexto francés con la ayuda del grupo SLON, agregando un prefacio y doblando la totalidad de la cinta. Más allá del proceso de producción y de la recepción internacional que tuvo *La première année* (1973), este primer acercamiento de Marker con Chile contribuyó al desarrollo de cooperaciones venideras con Patricio Guzmán. Entre ellas, el envío de película virgen para registrar la trilogía de *La Batalla de Chile* (a causa de la penuria de material en el país), y posteriormente, el establecimiento de contactos para que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) acogiera este proyecto en el exilio³³. Además, el proceso político chileno tomó un relevo como preocupación cinematográfica latinoamericana dentro del catálogo de SLON/ISKRA, coincidiendo, por una parte, con el desencanto progresivo de Chris Marker frente a la proximidad de la Revolución cubana respecto del modelo soviético, y por otra, con el impacto internacional provocado tras el golpe de Estado de 1973³⁴. Entre los títulos realizados por Marker y producidos por SLON/ISKRA a propósito del 11 de septiembre encontramos *On vous parle du Chili. Ce que disait Allende* (1973), donde se remonta el material de *Compañero presidente*³⁵ y *L'Ambassade* (1974). Adicionalmente, el equipo de la cooperativa jugó un papel importante en la gestión de varios documentales posteriores: *Chili* (fotomontaje de Paul Bourron y Pierre Camus, ISKRA, 1974)³⁶, *Septembre chilien* (Bruno Muel y Théo Robichet, con montaje de Valérie Mayoux, Les Films 2001, 1973)³⁷ y el filme de análisis *La Spirale* (Reggane films y Seuil audiovisuel, 1976). En este último, el compromiso para su realización se produjo en el viaje del equipo de Costa-Gavras a Chile en 1972, tras el encuentro sostenido entre el productor Jacques Perrin con el periodista socialista Augusto Olivares (amigo personal de Allende)³⁸. Así, el proyecto de *La Spirale* surgió como respuesta a la promesa de hacer una película en caso de que ocurriera un golpe de Estado.

30 Guy Hennebelle y Daniel Seceau, "L'irrésistible ascension du cinéma militant", *Écran*, n.º 31, París, diciembre de 1974, 45-57.

31 Según Pedro Chaskel, entonces miembro de la Cineteca universitaria de la Universidad de Chile, en 1972 Marker se habría presentado en sus oficinas para ver algunas cintas realizadas por el *Cine Experimental*, sin interesarse por ninguna. Pedro Chaskel, en discusión con la autora, 26 de agosto, 2019.

32 Los años aludidos en paréntesis corresponden siempre al año de estreno de cada producción.

33 Patricio Guzmán, "Lo que debo a Chris Marker", *Nuevo texto crítico* 24-25, n.º 47-48 (2011-2012): 61-68; Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Pamplona/Madrid: Hipérion, 1977), 21-27.

34 Catherine Roudé, *Le cinéma militant à l'heure des collectifs*, 136. Ahora bien, el apoyo de Marker hacia el proceso cubano se extendió cerca de una década, desde su primer documental, *¡Cuba Sí!* (Les Films de la Pléiade, 1961) a *La Batalla de los diez millones* (SLON, 1971).

35 Con la ayuda de Valérie Mayoux, este montaje fue programado en la emisión televisiva *Plein cadre*, de la Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), a solo 10 días del golpe militar. "Ficha de programación", París, 21 de septiembre de 1973, Instituto Nacional del Audiovisual (INA), Fondos audiovisuales, París-Francia, f. 1.

36 "Chili", *Écran*, n.º 37, París, junio-julio de 1975, 75.

37 "Tupamaros et Septembre chilien", *Écran*, n.º 26, París, junio de 1974, 59-60.

38 En la época, director de prensa del Canal 7 Televisión Nacional de Chile.

Realizado por Armand Mattelart y las montajistas Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel (ambas de ISKRA), Marker participó de la etapa embrionaria y final del proyecto, mientras que Jacques Perrin, a través de Reggane Films, se consagró a la tarea de producción³⁹.

1. 2. Cineastas soviéticos en Chile

Como hemos esbozado, el triunfo de la UP no reestructuró radicalmente la diplomacia soviética mantenida hacia Chile desde los años 60⁴⁰. Sin embargo, en la era de la “coexistencia pacífica”, América Latina representó un espacio de influencia que incentivó otras formas de intercambio desde la URSS, como las culturales. En este sentido, el triunfo de Allende no dejó indiferentes a los trabajadores del cine soviéticos, para quienes la Vía Chilena al Socialismo representó un catalizador revolucionario frente a un “romanticismo” local menos radical⁴¹. Justamente, a fines de la década de 1960, el reconocido operador soviético Roman Karmen, suerte de cronista documental del siglo XX, incentivaba en los cineastas de la URSS los valores internacionalistas, llamando a crear un “frente anti-imperialista unido” que se desplazara hacia los “puntos más álgidos del planeta” con cámara en mano, para retomar la tradición del cine de reportaje, de carácter propagandístico, y capturar los fenómenos del mundo moderno desde una “visión soviética”⁴².

El triunfo de la UP movilizó distintos documentalistas soviéticos a realizar rodajes en Chile, entre ellos los operadores Yuri Monglovsky y Roman Karmen⁴³. La relación de ambos con el país antecedía el periodo de Allende, y se remontaba a estadias impulsadas por la URSS a inicios de la década de 1960⁴⁴. El viaje de Monglovsky, a fines de 1971, hasta ahora no ha sido lo suficientemente estudiado⁴⁵. Apoyado por la entidad estatal Estudio Central Documental de Moscú (CSDF), generó los registros necesarios para producir tres cortometrajes estrenados en 1972 (*En la celebración de los comunistas chilenos*, *Viaje a través de Chile* y *Los secretos de la Isla de Pascua*)⁴⁶. Parte de este material fue retomado en su largometraje *Chile, en la lucha, el trabajo y la esperanza* (1972), que se concentró en las conquistas del primer año del gobierno de Allende, poniendo especial atención a sus antecedentes y a la trayectoria histórica del Partido Comunista de Chile

39 Armand Mattelart y Didier Bigo, “LA SPIRALE”, 171; Guy Hennebelle, “La Spirale et quelques films sur le Chili”, *Écran*, n.º 47, París, mayo de 1976, 57.

40 Rafael Pedemonte, “La ‘voie révolutionnaire’”. Ahora bien, históricamente el contacto entre la URSS y el (PCCh) se mantuvo estrecho. Véase: Olga Ulianova, *Chile en los archivos soviéticos: Tomo 4: Años 60*, compilado por Olga Ulianova (Santiago: Ariadna, 2020).

41 Tobias Rupprecht, “*Soviet Internationalism after Stalin*”, 105.

42 Roman Karmen, “Na peredovyye pozitsii!” (“¡En primera línea!”), *Iskusstvo Kino*, n.º 9, Moscú, 1968, 14-18; y “Boevaya programma kinopublicistiki” (“El programa de combate del cine de propaganda”), *Iskusstvo Kino*, n.º 12, Moscú, 1969, 1-4.

43 El resultado fueron cintas hechas para la televisión central y/o por el Estudio Central Documental de Moscú (CSDF), como *El oro de Chile* (Vladlen Troshkin, 1970); *Chile: es el momento del cambio* y *Chile: el pueblo en el poder* (Boris Gorbachev, 1971). Referencias en: CSDF, <https://csdfmuseum.ru/> y Russian Films Archives, <https://www.net-film.ru/en/> (ambos consultados el 01 de marzo, 2023).

44 Monglovsky realiza dos documentales “turísticos” en 1962, en el marco del mundial de fútbol, *Una historia de la Diosa de oro* y *Chile, en la lejanía*, mientras que Karmen participa del IV Festival de cine soviético en Santiago, en 1967. “Cineastas soviéticos hablan para Enfoque”, *Enfoque Internacional*, n.º 6, Santiago de Chile, 1967, 42-43.

45 “Yuri Manglovski: realizador soviético hará su tercer film sobre Chile”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 22 septiembre de 1971, 10.

46 “PC: 50 años a la vanguardia”, *Ramona*, Santiago de Chile, 31 de diciembre de 1971, 9.

(PCCH)⁴⁷. Pero el viaje de Monglovsky no fue aislado, sino que se enmarcó en un proyecto más amplio coordinado por el mismo estudio cinematográfico en América Latina. En 1971, el realizador Vladlen Troshkin rodaba el documental *Los mil y tres años de la Historia del Perú* (CSDF, 1972), cuyas escenas ilustraban la dimensión política del gobierno del general Juan Velasco Alvarado y las prácticas folclóricas locales⁴⁸. El estreno simultáneo de los largometrajes de Troshkin y Monglovsky en la URSS reforzaba el compromiso político del cine soviético hacia los acontecimientos que hacían bullir América Latina, al mismo tiempo que daba una visión de conjunto sobre la región.

Esta perspectiva también fue puesta de relieve por Roman Karmen, figura mayor en el ámbito documental, a través de su filme *El continente en llamas* (1972). Apoyado por el estudio estatal Mosfilm, Karmen realizó una serie de rodajes entre junio y diciembre de 1971 en Perú, Venezuela, Panamá y Chile, lugar este último donde destinó dos meses completos de filmación (de junio a septiembre)⁴⁹. Según Victor Barbat, la elección de estos países no fue azarosa: cada uno contaba con administraciones si no “progresistas”, al menos en combate contra el intervencionismo estadounidense sobre la región⁵⁰. Frente a esta diversidad de realidades del continente, el contexto de la UP en Chile se transformó en el eje articulador del documental, dando un gran protagonismo al PCCH. El partido era representado a través de algunos de sus militantes, como mineros de Chuquicamata, y de figuras más reconocidas, como su secretario Luis Corvalán o el escritor Francisco Coloane. Además, se incluían momentos claves del gobierno, como las secuencias del acto de declaración de la nacionalización del cobre en Rancagua, y un mensaje enviado directamente por Allende al pueblo soviético.

Los documentales originados con estos viajes reflejaban menos la *excepcionalidad* de la “vía chilena al socialismo” que sus posibilidades de adaptación al imaginario soviético. La prioridad era ofrecer al público de la URSS la imagen de un continente ideológicamente “cercano” (cristalizado a través de Chile), pero lejano geográficamente y culturalmente. A este respecto, predominaron dos elementos en el relato documental: primero, se atribuyó un papel fundamental al PCCH como organización guía en la dirección de la UP, y segundo el proceso chileno se incorporó a un caleidoscopio global, referido a la marcha histórica del socialismo y las luchas en pos de la liberación.

Por lo anterior, y de acuerdo con lo visto en pantalla, el trabajo de Karmen pareció beneficiar los contactos con sus camaradas de partido por sobre otros, salvo por el presidente chileno⁵¹. Además, este viaje de grabación produjo una cantidad de material filmico que desbordó la realización de *Continente en llamas*. De los metros de cintas filmados en Chile solo un cuarto fue montado para la película, contribuyendo así a la generación de un “fondo de imágenes” que, tras el golpe

47 Monglovsky realiza un último cortometraje sobre Chile en 1973: *El presidente de Chile en URSS*, acerca de la visita de Allende en Moscú a fines de 1972.

48 Igor Lebedev, “En la pantalla, el siglo xx. Época de cambios”, *Films Soviéticos*, n.º 12, Moscú, 1972, 34-35.

49 Galina Senchakova, “En la pantalla, el siglo xx. El continente en llamas”, *Films Soviéticos*, n.º 6, Moscú, 1973, 7; S. Smirnov, “Zemlá bor by i nadeždy” (“Una tierra de lucha y esperanza”), *Iskusstvo Kino*, n.º 6, Moscú, 1973, 28-29.

50 Sobre la relación entre Karmen y la campaña de solidaridad soviética con Chile, véase: Victor Barbat, “Roman Karmen, un soviétique au Chili: campagne de tournage et solidarité à l’Est autour du film *Le cœur de Corvalan*”, en *De l’Unité populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970 - 2013*, coordinado por Victor Barbat y Catherine Roudé, Actas de jornadas (París), 9 - 10 de octubre de 2013, 1-15.

51 “Le continent en flammes en Amérique latine”, *Le film soviétique*, n.º 11, Moscú, 1973, 38.

de Estado, nutrió el ciclo cinematográfico de Karmen dedicado a la lucha del pueblo chileno⁵². Se trató del último impulso solidario del realizador, luego de sus campañas en España y Vietnam en los años 30 y 60, respectivamente. Este ciclo estuvo compuesto por las cintas *Chile, tiempo de lucha, tiempo de angustias* (estrenado al calor de los acontecimientos de 1973), *Kamaradas* (de 1974, homenajeando, entre otras figuras, a Salvador Allende, Pablo Neruda y Víctor Jara) y *El corazón de Corvalán* (de 1976, dedicado al secretario general del PCCH, en el marco de la campaña internacional por su liberación)⁵³.

2. Dificultades materiales y proximidad ideológica: intercambios entre Chile y los países socialistas

Durante el gobierno de la UP, Chile Films debió enfrentar las dificultades derivadas de una amplia transformación, pues desde 1970 pasó de ser una prestataria de servicios a convertirse en una estructura nacional que aunaba producción, distribución y “formación” cinematográfica (a través de talleres creativos)⁵⁴. Además, a estas dificultades internas se sumaron complicaciones materiales ineludibles. Los problemas derivados de las presiones económicas contra Chile (que afectaron la importación de cintas para grabación, generalmente provistas desde Estados Unidos) y el desabastecimiento en la distribución de películas extranjeras proyectadas en las salas del país (en manos de sociedades norteamericanas)⁵⁵, obligaron a una reorientación de los intercambios. Si a lo largo de la década de 1960 se extendieron los contactos cinematográficos con los países del Este y con Cuba (especialmente a través de las misiones diplomáticas y de los centros culturales de aquellos en Chile), esta vez los intercambios fueron incentivados desde Chile Films, en una maniobra que conjugó necesidades concretas y proximidad ideológica⁵⁶.

La temprana firma de convenios con cinematografías del Este demostró la orientación que Chile Films quiso dar a su política de intercambio, generando nuevas instancias de cooperación transnacional. Entre julio y agosto de 1971, el realizador chileno Miguel Littín, entonces presidente de Chile Films, realizó una larga gira por Europa oriental, cuyo fruto fue la firma de convenios con la URSS, Polonia, Hungría, la República Democrática Alemana (RDA) y Checoslovaquia⁵⁷. Según él, estos países constituían un mercado consistente con la orientación política de la UP, lo que aseguraba una correcta recepción de las películas chilenas. Un año después, en vista del incumplimiento de estos protocolos, el nuevo presidente de Chile Films, Leonardo Navarro, firmaba

52 Francisco Cataldo, “Dos meses en Chile: 18.000 metros de película filmaron cineastas soviéticos”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 8 de septiembre de 1971, 11. Otro ejemplo de acopio filmico previo al golpe de Estado, fue realizado por los documentalistas de la RDA, Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, quienes viajaron a Chile entre fines de 1972 e inicios de 1973. Véase: Mónica Villarroel e Isabel Mardones, *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Santiago: Cuarto Propio, 2012), 131-148.

53 Victor Barbat, “Roman Karmen, un soviétique au Chili”.

54 “Inauguración de distribuidora nacional Chile Films”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 4 de octubre de 1971, 10.

55 “Paralizan ocho cines santiaguinos. Por maniobra empresarial”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 17 de octubre de 1971; Orlando Millas, “Libertad y distribución de películas”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 27 de octubre de 1971, s.p.

56 Véase el capítulo VI, “Los intercambios artísticos”, en Rafael Pedemonte, *Guerra por las ideas en América Latina*, 295-336.

57 “Miguel Littín llegará con buenas nuevas para nuestro cine”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 11 de agosto de 1971, 11; “Cinematografía Nacional se pone pantalones largos”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 26 de septiembre de 1971, 11.

nuevos acuerdos con las empresas cinematográficas de Hungría, Bulgaria y Checoslovaquia, y con organismos como Unifrance y Unitalia del lado Oeste⁵⁸. De manera general, estos protocolos establecían: impulsar ciclos de cine, suministrar material fílmico virgen para Chile Films, acrecentar la distribución mutua de largometrajes extranjeros, filmar coproducciones e incentivar el intercambio de cineastas y de técnicos. A pesar de su carácter bilateral, los convenios beneficiaban mayormente a Chile Films, debido a su posición de desventaja respecto de las cinematografías del Este, más desarrolladas y robustas. Esta falta de equilibrio, además de la lejanía geográfica y las limitantes en la recepción de películas culturalmente distantes, obstaculizó la concreción real de los acuerdos. Por ejemplo, a pesar de los intentos por reorientar la cartelera de cine en Chile, el consumo de filmes continuó fuertemente influenciado por el cine comercial y el modelo hollywoodense⁵⁹.

Aun así, entre 1972 y 1973, se multiplicaron las “Semanas de cine” dedicadas a los países del Este. Organizados por Chile Films y las embajadas respectivas, estos eventos atestiguaban los lazos de amistad existentes entre la UP y los países socialistas, y en algunos casos, sirvieron para ratificar ciertos acuerdos. Entre los ejemplos, identificamos semanas de cine búlgaro, húngaro, checoslovaco y soviético⁶⁰ que, además de incluir las delegaciones de cada empresa cinematográfica⁶¹, contaron con la visita de reconocidos actores y realizadores, quienes manifestaron públicamente su apoyo al gobierno de Salvador Allende (como el cineasta húngaro Miklós Jancsó y el checoslovaco Jiří Rubín⁶²).

Entre los convenios, el más relevante fue establecido entre Chile Films y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Firmado en Santiago a inicios de 1971⁶³ y ratificado en La Habana por Leonardo Navarro al año siguiente⁶⁴, este acuerdo constituyó una auténtica acción cultural con resultados que se prolongaron al largo plazo. El restablecimiento de relaciones diplomáticas entre Cuba y Chile en 1970, tras una interrupción desde 1959, alentó este tipo de políticas bilaterales, que en el caso del cine buscaron institucionalizar y dar mayor organicidad a conexiones culturales preexistentes. Efectivamente, los intercambios cinematográficos entre ambos países se acrecentaron durante la década de 1960, de la mano de espacios de convergencia regional organizados en Chile, como lo fue el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar (en 1967

58 “Chile Films: seis meses después”, *Primer Plano*, n.º 4, Santiago de Chile, 1972, 25-30; “Auspicioso convenio firmaron cineastas de Chile y Bulgaria”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 12 de marzo de 1972, 13.

59 Alfredo Barria, *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular* (Santiago: Uqbar, 2011), 59.

60 “Cine búlgaro”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 1 de julio de 1972, s.p.; “Festival de cine húngaro”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 12 de julio de 1972, 4; “‘La llave’ abre el Festival de Cine Checoslovaco”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 9 de octubre de 1972, 13; “Con Solaris se inauguró el Festival de cine soviético”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 14 de junio de 1973, 14.

61 “Mañana empieza semana de cine soviético. La URSS reequipará estudios de Chile Films”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 10 de junio de 1973, 17.

62 “Cineasta Jiri Purns habló sobre Chile en Diario ‘Rude Pravo’”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 25 de noviembre de 1972, 12; Franklin Martínez, “Hungría: 25 años de cine”, *Primer Plano*, n.º 4, Santiago de Chile, 1972, 59.

63 “Convenio Chile Films- ICAIC”, Santiago, 08 de marzo de 1971, Fondo documental de la Cinemateca de Cuba (FDCC), La Habana-Cuba, Carpeta Chile Films, f. 1-4.

64 “Of. Ord. N.º665/200. Del Embajador Juan Vega al Ministro de Relaciones exteriores”, La Habana, 27 de septiembre de 1972, AGHMRREE, Fondo Cuba (CUB17), 1972, Santiago-Chile.

y 1969)⁶⁵. Para estrechar los lazos diplomáticos de tipo cultural, el convenio pretendía generar un conocimiento más profundo de las realidades y los procesos políticos de ambos países, aunados en la “voluntad de liberación y afirmación de la nación y de la cultura”⁶⁶. Entre sus puntos se establecía: el intercambio de películas que apuntaran a una amplia difusión, el intercambio regular de actualidades cinematográficas que pasarían a formar parte de los archivos filmicos respectivos (se trataba del *Noticiero Chile Films* y el *Noticiero Latinoamericano ICAIC*), la importación de material libre de derechos y tasas aduaneras, la celebración de semanas de cine, y el incentivo de intercambio de técnicos y cineastas⁶⁷.

Como señal del compromiso asumido por el ICAIC, el trabajo de sus representantes inició inmediatamente firmado el acuerdo en Chile en 1971⁶⁸. Al conjugar distintas iniciativas que visibilizaban el estrechamiento de estos lazos diplomáticos, en febrero del mismo año, la brigada estudiantil *José Martí* llegaba a Santiago para realizar trabajos voluntarios, experiencia que dio forma al filme *Brigada José Martí* (de Julio García Espinosa y Manuel Herrera, 1971), uno de los primeros documentales del ICAIC consagrados a la amistad chileno-cubana⁶⁹. Este viaje contó también con el cineasta cubano Miguel Torres y el camarógrafo Raúl Rodríguez, quienes permanecieron por varios meses en Chile con el objetivo de realizar una primera coproducción con Chile Films. Sin embargo, los cubanos tropezaron prontamente con la ausencia de apoyo y la penuria financiera de la sociedad cinematográfica chilena. En misivas enviadas al ICAIC, los cineastas no ocultaban las molestias, especialmente ante la falta de compromiso de los chilenos. En respuesta, Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano, situaba estos obstáculos como parte de la etapa embrionaria en el desarrollo del proyecto cinematográfico de la UP. Así, respondía que no era necesario “entrar en conflicto con los compañeros de Chile Films [...] Nosotros estamos allá para ayudar, defender la apertura revolucionaria, ensancharla, y contribuir con cada uno de nuestros actos a que se tiendan puentes y amplíen las relaciones”⁷⁰.

A pesar de las dificultades, fue esencialmente el compromiso asumido por trabajadores del ICAIC lo que aseguró la concreción de ciertas cláusulas del convenio. En primer lugar, Miguel Torres participó de los talleres de formación de Chile Films y, junto con Raúl Rodríguez, logró finalizar el único documental a título de coproducción, *Introducción a Chile* (1972), acerca del panorama político e histórico del país, dirigido especialmente al público cubano⁷¹. Y, en segundo lugar, se llevó a cabo la estadía de formación técnica de los camarógrafos chilenos Hernán Morris y Jorge Pacheco en La Habana, al interior del ICAIC, cuyo aprendizaje en equipos soviéticos les permitió asistir posteriormente a Roman Karmen, durante su campaña de filmación en Chile⁷².

65 Del Valle Dávila, *Cámaras en trance*, 382.

66 Una versión resumida de los puntos del acuerdo fue publicada en: “Convenio Chile-Films – ICAIC”, *Cine Cubano* 11, n.º 69-70, La Habana, 1971, 36-41.

67 Para todos estos puntos: “Convenio Chile-Films – ICAIC”.

68 Miguel Littín, “El cine. Herramienta fundamental”, *Cine cubano* 11, n.º 69/70, La Habana, 1971, 30-31.

69 Pablo Pacheco, *Bitácora del cine cubano II. 1959-2017* (Málaga: AECID / Hurón Azul / Cinemateca de Cuba, 2019), 126.

70 “Carta de Alfredo Guevara a Miguel Torres”, La Habana, 23 de abril de 1971, en Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Epistolario* (Madrid/La Habana: Ediciones Autor S.R.L./Nuevo cine Latinoamericano, 2009), 233.

71 Sergio Salinas, “Introducción a Chile”, *Primer Plano*, n.º 6, Santiago de Chile, 1973, 116.

72 Sergio Trabucco, *Con los ojos abiertos*, 285.

Aunque su importancia se distingue solo *a posteriori*, otro elemento resaltante del convenio surge con el hecho de que este reforzó una acción que el ICAIC ya había comenzado a desarrollar a nivel latinoamericano: servir de centro de acopio documental y filmico. Para el caso chileno, este papel benefició las posteriores iniciativas solidarias y la concretización de realizaciones emprendidas en denunciar la dictadura, tras 1973⁷³. Además de copias de documentales enviadas de manera autónoma por la Cineteca de la Universidad de Chile⁷⁴, la documentación alojada actualmente en la Cinemateca de Cuba permite trazar el envío de diferentes números del *Noticiero Chile Films* para ser duplicados en el ICAIC. Si bien la circulación de este material antecedía al convenio⁷⁵, los envíos se sistematizaron luego de la firma en 1971. La documentación de estos fondos permite identificar algunos usos de dichos materiales para la elaboración de documentales en el exilio, como la trilogía de *La Batalla de Chile* (proyecto del Equipo Tercer Año dirigido por Patricio Guzmán, con montaje de Pedro Chaskel, 1975-1979). Aunque en el documental los usos de imágenes de archivo son minoritarios, durante la etapa de investigación previa al montaje se debieron ver dichos materiales como un modo de restablecer el panorama de las etapas que marcaron la UP⁷⁶.

3. Circulación de imágenes e imaginarios. Una cuestión de espacios

Junto con los festivales internacionales de cine, como nodos más visibles de difusión cinematográfica, se encuentran los actos o mítines políticos organizados en apoyo a Chile, instancias particulares de circulación de películas consagradas a la “vía chilena al socialismo”. Si el triunfo de Allende acrecentó el interés por la cultura chilena en el extranjero, las acciones de apoyo desde latitudes lejanas se multiplicaron a medida que se acrecentaban las dificultades de la UP, lo que explica la proliferación de comités pro Chile con anterioridad al golpe militar⁷⁷.

3.1 Actos de un lado y otro del Muro de Berlín: una solidaridad incipiente

Estas tempranas manifestaciones de apoyo se observaron de un lado y otro del Muro de Berlín, pero en el caso de los países socialistas se trató de una cuestión de Estado. La gestión estatal de toda actividad cinematográfica, implicó una confusión constante entre diplomacia cultural y solidaridad. Además, en estas instancias convergían diplomáticos chilenos con personalidades y organizaciones locales (sindicales, políticas o culturales). Estos actos, destinados a celebrar fechas significativas para la UP y el pueblo chileno (como aniversarios de la elección de Allende y fiestas patrias), a solidarizarse con Chile en momentos de desestabilización del gobierno (como

73 La Cinemateca de Cuba acogió iniciativas como la *Cinemateca chilena de la resistencia*, coordinada por Pedro Chaskel desde 1974. Véase: Marcy Campos Pérez, “Le patrimoine chilien contemporain à la croisée des réseaux transnationaux des années 70”, *Caravelle*, n.º 120 (2023): 117-132.

74 “Correspondencia e informes”, Santiago-La Habana, 1962-1973, FDCC, Carpeta Chile-Cinemateca universitaria, s.f.

75 “Chile Films: seis meses después”, 28.

76 “Noticieros chilenos (Chile Films) visionados” (fichas), La Habana-Cuba, marzo de 1974, FDCC, Carpeta Chile-Cuba, s.f.

77 Como el *Comité de soutien à la lutte révolutionnaire du peuple chilien* en Francia, *Solidarität mit Chile* en RFA, *Solidaritetskommittén med Folkfrontsregeringen i Chile* en Suecia y *Chili-komitee* en Holanda, formados a fines de 1972 e inicios de 1973.

la huelga de camioneros de 1972) o a ensalzar los intercambios diplomáticos, incorporaron la contingencia chilena a retóricas internacionalistas, como el combate antimperialista, la lucha por la independencia nacional o la celebración de la amistad entre los pueblos. Como estrategia a la vez mediática y de sensibilización, se privilegiaron actos musicales, exposiciones artísticas y proyección de películas.

Aunque las informaciones de las que disponemos sobre los países socialistas sean dispersas, podemos notar que los actos organizados privilegiaban la difusión de cintas cuya perspectiva estaba mejor adaptada a los imaginarios locales (véase el cuadro 1). El caso cubano es uno de los más representativos en esta relación de amistad y en el uso de dispositivos audiovisuales, ejemplo del creciente intercambio material, de los contactos humanos y, más allá de la retórica, de las posibilidades que ofrecía compartir una historia continental con puntos en común. La organización de actos sirvió justamente para dar visibilidad a los contactos que se generaron tras el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Chile, cuando observamos la proyección de numerosas cintas provenientes de distintos centros de producción chilenos⁷⁸. Estas películas fueron entregadas a menudo como una forma de donación u obsequio. Ellas mediaron simbólicamente distintos eventos diplomáticos y actos de apoyo a Chile. De hecho, ante la multiplicación de estas manifestaciones, la misión chilena no dudaba en calificar a Cuba como la forma más alta de expresión de la solidaridad continental⁷⁹.

Cuadro 1. Actos internacionales de apoyo a Chile con programación cinematográfica (1971-1973)

Fecha	Acto – Contexto – Lugar	Película programada
Septiembre 1971	Semana por la independencia de Chile y América; Aniversario UP – Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP) – La Habana	<i>El chacal de Nahueltoro</i> (M. Littín, 1969); <i>Mijita</i> (S. Castilla, 1970); <i>Reportaje a Lota</i> (D. Bonacina y J. Román, 1970)
Septiembre 1971	<i>Festival Nazionale dell’Unità</i> – 50 aniversario Partido Comunista Italiano, noche de solidaridad con Chile – Turín	<i>Intervista a Salvador Allende</i> (R. Rossellini, 1971)
Nov. 1971	Acto celebración 1 ^{er} aniversario triunfo Allende – Teatro Linterna Mágica, Praga	<i>Viva Chile</i> (J. Šikl, 1971)
Abril 1972	Amistad chileno-soviética UNCTAD III – Casa de la Amistad de Moscú	<i>Chile, en la lucha el trabajo y la esperanza</i> (Y. Mongolovsky, 1972)
Junio 1972	Estreno mundial – Unión de izquierda: Comité Francia-Chile, Francia-América Latina y Embajada de Chile en Francia – Sala de la Mutualité, París	<i>El diálogo de América</i> (A. Covacevich, 1972); <i>Caliche sangriento</i> (H. Soto, 1971)
Junio 1972	Mitin de las Juventudes Comunistas de Saint-Ouen – Sala municipal de Saint-Ouen, Francia	<i>El diálogo de América</i> (A. Covacevich, 1972)
Septiembre 1972	Ratificación convenio Chile Films-ICAIC – Aniversario UP – La Habana	<i>El primer año</i> (P. Guzmán, 1972)

78 “Of. Ord. N°561/198. Del Embajador Juan Enrique Vega al Ministro de Relaciones exteriores”, La Habana, 17 de septiembre de 1971, AGHMRREE, CUB 13, Santiago-Chile, f. 1.

79 “Of. Ord. N°531/195. Del Embajador Juan Enrique Vega al Ministro de Relaciones exteriores”, La Habana, 6 de septiembre de 1972, AGHMRREE, CUB17, Santiago-Chile, f. 1; “Solidaridad internacional con Chile destacó Luis Corvalán en Cuba”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 16 de noviembre, 1972, 11.

Fecha	Acto – Contexto – Lugar	Película programada
Noviembre 1972	Semanas de solidaridad – Huelga camioneros y visitas diplomáticas en Cuba (Luis Corvalán y Allende) – circuito: ICAIC, Casa de las Américas, Consejo de la Cultura – La Habana	Amplia difusión de <i>Introducción a Chile</i> (M. Torres, R. Rodríguez, 1972)
Enero 1973	Debate de l' <i>Association des étudiants chiliens</i> – Ciudad Universitaria, París	<i>El diálogo de América</i> (A. Covacevich, 1972)
Marzo 1973	Apoyo a Chile – elecciones parlamentarias marzo, denuncia ataques imperialistas – Teatro Linterna Mágica, Praga	2 films checoslovacos sobre “actualidad chilena” (sin referencia)
Mayo 1973	“Yo trabajo por Chile”: actividades solidarias, colecta de fondos, celebración 1 mayo – <i>Chili-Komitee</i> , <i>Cineclub Vrijheidsfilms</i> , l' <i>Association Evert Vermeer</i> – Ámsterdam	<i>De América soy hijo... y a ella me debo</i> (S. Álvarez, 1972); <i>Tupamaros</i> (J. Lindqvist, 1972); <i>La sangre del cóndor</i> (J. Sanjinés, 1969); <i>El coraje del pueblo</i> (Sanjinés, 1971); <i>El chacal de Nahueltoro</i> (M. Littín, 1969)
Agosto 1973	Solidaridad “tanquetazo” – ratificación convenio de cine – Checoslovaquia	“Chile – junio 1973” (actualidades del <i>No-ticiario Chile Films</i>); <i>Ya no basta con rezar</i> (H. Soto, 1973)

Fuente: Elaboración propia a partir de documentación del AGHMRREE (Cuba, Francia); International Institut of Social History (IISG) – Collection Cultuur Nederland, y periódicos: *El Siglo* (Santiago de Chile), *Rudé Právo* (Praga) y *L'Unità* (Roma).

A pesar de la dispersión de instancias, en el Bloque Occidental también encontramos la huella de iniciativas tempranas de apoyo hacia Chile. Gestionadas por organizaciones de izquierda o de la sociedad civil, estas actividades contaron igualmente con la coordinación de las misiones diplomáticas chilenas. A menudo, la selección de las películas daba cuenta de imaginarios que trascendían el caso chileno, como lo indica el cuadro 1. En este primer momento de la solidaridad, cuando se buscaba ante todo popularizar la causa de la UP, la estrategia mediática consistía en convocar referencias que, si bien parecían más familiares para los públicos europeos, arriesgaban producir visualmente una homologación de los procesos revolucionarios en América Latina. Esta “selección cinematográfica” respondió también a cuestiones prácticas, relacionadas con la ausencia de un repertorio de títulos sobre Chile lo suficientemente amplio como para diversificar la programación, y a problemas de distribución, puesto que ni las embajadas chilenas, ni las organizaciones políticas disponían de filmes suficientes.

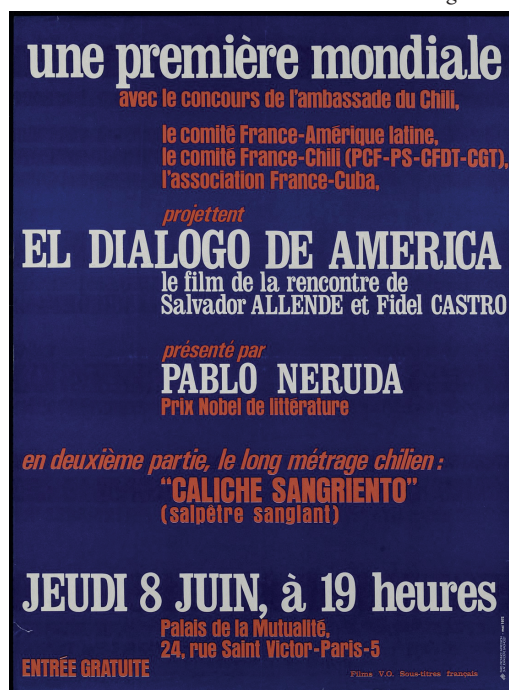
El *Comité France-Chili* constituye un ejemplo temprano de organizaciones de apoyo. Iniciado en 1971, en él se reunían representantes del Partido Socialista y del Partido Comunista Francés (PCF)⁸⁰. Al tener como objetivo la promoción de la UP, y contando con la ayuda de la embajada chilena en Francia, este comité organizó entre marzo y junio de 1972 dos grandes mítines en la sala de la *Mutualité* en París (actos que se ajustaban, por lo demás, con la firma del *Programa Común* de la izquierda parlamentaria). En el acto del 8 de junio se organizó el “estreno mundial” del documental *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, Chile Films/Sudamericana Films, 1972), cuya selección no fue anodina (imagen 1)⁸¹. Se trató de una de las tres cintas realizadas

80 “Of. Conf. N°565/23. Del Embajador Pablo Neruda al Ministro de Relaciones exteriores”, París, 8 de abril de 1971, AGHMRREE, Fondo Francia (FRA58), 1971, Santiago-Chile.

81 “Telegrama 281. De la Embajada de Chile al Ministro de Relaciones exteriores”, París, 19 de mayo de 1972, AGHMRREE, Fondo Francia (FRA70), 1972, Santiago-Chile.

sobre la visita de Fidel Castro a Chile en diciembre de 1971. A diferencia de otros dos documentales, *De América soy hijo...Y a ella me debo* (Santiago Álvarez, ICAIC, 1972) y *Cuba, Cuba, Chile te saluda* (Fernando Bellet y Douglas Hübner, Chile Films, 1972), este trabajo de Álvaro Covacevic contiene la única conversación filmada entre Allende y Castro⁸². Con la mediación del periodista Augusto Olivares, la cinta adquirió una dimensión oficial, pues proponía una perspectiva cercana al gobierno chileno, centrada más en la convergencia de luchas del continente por la independencia, antes que en sus estrategias revolucionarias. El acto en París contó con la participación de varios comités latinoamericanos, además de la presencia de diplomáticos y líderes de la izquierda francesa, lo que transformó el estreno en una celebración de la amistad continental, y más específicamente, de la amistad chileno-cubana. Fue este aspecto de la solidaridad entre procesos revolucionarios el que trató de elevarse a la categoría de ejemplo para el pueblo francés. Sin embargo, el discurso de presentación de la cinta, otorgado por el nobel de literatura y político chileno, Pablo Neruda, enfatizó en la independencia política de cada gobierno, con el fin de evitar las amalgamas entre la Vía Chilena al Socialismo y la vía cubana⁸³.

Imagen 1. Afiche del estreno mundial en Francia de *El diálogo de América*, 1972



Fuente: Fondo PCF / Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis (89FI/129).

82 Ignacio Del Valle Dávila y Carolina Amaral de Aguiar, “A via chilena em debate: análise de *Compañero presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972)”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 40, n.º 40 (2013): 153-172, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765998009>

83 “Telegrama 322. De la Embajada de Chile al Ministro de Relaciones exteriores”, París, 9 de junio de 1972, AGHMRREE, Fondo Francia (FRA70), 1972, Santiago-Chile.

El interés suscitado por *El diálogo de América* permitió su amplia difusión en Francia entre 1972 y 1973, en el marco de actividades locales de apoyo a Chile (generalmente organizados por las juventudes comunistas) y de debates respecto del proceso chileno (cuadro 1). El documental formó parte del catálogo de UNICITÉ, la sociedad de distribución cinematográfica del Fondo del PCF, lo que permitió incluso su circulación europea. En lo sucesivo, UNICITÉ incluyó una lista significativa de películas sobre Chile, destinadas a la “solidaridad” posterior al golpe de Estado de 1973⁸⁴.

Otra muestra de la relación chileno-cubana, como punto referencial para difundir la situación de Chile, fueron las actividades que, en el contexto de los festejos asociados al día del trabajo en los Países Bajos, organizaron el *Chili Komitee* y la asociación *Evert Vermeer* (próxima al Partido Laborista, PvdA) durante mayo de 1973. Bajo el lema “Yo trabajo por Chile” (*Ik werk voor Chili*), una serie de actividades de difusión buscó sensibilizar acerca de las dificultades económicas del gobierno de Allende y contribuir a la recaudación de dinero⁸⁵. Entre otras instancias se programó un ciclo de cine a cargo de Vrijheidsfilms, una asociación de distribución cinematográfica autónoma (creada en 1966) cuyo foco era la difusión de películas para centros barriales, educativos y organizaciones políticas. Consideradas como “arma de combate”, las películas disponibles en el cineclub cumplían con un lineamiento claramente antimperialista y anticolonial, favorable incluso a la vía armada. No es sorprendente que su catálogo contara con un número considerable de producciones del Tercer Mundo, en su mayoría latinoamericanas, procedentes del ICAIC⁸⁶. Es por esto que, durante las actividades de mayo de 1973, el documental de Santiago Álvarez, *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972), fue proyectado para ilustrar la realidad chilena a través de la trayectoria de Fidel Castro, quien, se dice, “asistía plenamente el proceso chileno”, puesto que Cuba no podía ni debía ser el único país socialista de América Latina (imagen 2)⁸⁷. El programa incluyó otras películas que aludían a una retórica de lucha y de insurrección (hablamos de *Tupamaros* y *El coraje del pueblo*, como lo muestra el cuadro 1). *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín, fue el único filme chileno programado que se encontraba hasta entonces disponible en el catálogo del cineclub. Ya sea por la ausencia de películas procedentes de Chile o por la influencia del imaginario revolucionario cubano, la difusión del proceso UP en este contexto de militancia holandesa pasó necesariamente por su vinculación con el régimen de Fidel Castro. Solo después del golpe de Estado de 1973, Vrijheidsfilms incorporó otras cintas sobre Chile en su catálogo, que lograron ser distribuidas por distintos comités y asociaciones en el marco de las campañas de solidaridad⁸⁸.

84 “Films en distribution” (folleto), s.d, 206 J 45, Archivos Departamentales de la Seine-Saint-Denis (ADSSD), Fondo CPDF-Unicité, Bobigny-Francia.

85 “Manifestaties tot steunn voor Allende. Dag van de Arbeid in teken van Chili”, *Het vrije volk*, 30 de abril de 1973, 7.

86 “Latijns Amerika maand. Cineclub” (folleto), Ámsterdam, 1973, IISG, BRO 1430/14, Ámsterdam-Holanda.

87 “Ik werk voor Chili” (programación), 1973, IISG, Collection Cultuur Nederland, f. 1, Ámsterdam-Holanda.

88 “Cineclub Vrijheidsfilms” (catálogo), Ámsterdam, 1976, IISG, BRO 1161/4, Ámsterdam-Holanda.

Imagen 2. Afiche Allende en Cuba. Programación de películas latinoamericanas, Amsterdam, mayo de 1973



Fuente: Cineclub Vrijheidsfilms – International Institut of Social History, IISG (BG D50/448)

3.2 Festivales de cine e intermediarios de un lado y otro del Muro de Berlín

La preferencia por los filmes antes mencionados daba cuenta de las evoluciones propias de los festivales de cine intraeuropeos. A lo largo de la década de 1960, éstos pasaron de la reafirmación nacional a una lógica de internacionalización, promoviendo, por un lado, la defensa de lemas transnacionales, como el caso del Festival de Leipzig en la República Democrática Alemana (RDA), y, por otro, la apertura hacia cinematografías del entonces llamado Tercer Mundo, hasta entonces marginadas de estos espacios. En este caso, se constató un giro hacia el cine latinoamericano desde distintos encuentros, como ilustraba el Festival de Oberhausen, en la República Federal de Alemania (RFA) y la Mostra de Pesaro, en Italia⁸⁹. En este panorama, y como se ha mencionado, Cuba representó un prisma a través del cual se miró América Latina a lo largo de toda la década, al mismo tiempo que una bisagra cinematográfica a escala intercontinental, especialmente por su papel intermediario en la conservación de cintas latinoamericanas. Muestra de ello es que, enmarcada por la retrospectiva consagrada a América Latina “Cines en la lucha por la liberación”, los documentales programados en Leipzig en 1972 fueron provistos por los fondos fílmicos de la

89 Andreas Kötzing, “Cultural and Film Policy in the Cold War”.

Cinemateca de Cuba, entre los que se incluyeron varios títulos chilenos, signo del entusiasmo con que se miraba al proceso liderado por Allende⁹⁰.

Según Caroline Moine, la internacionalización de los festivales europeos ayudó también a nutrir la circulación de *passseurs* e intermediarios de un lado y otro del Muro de Berlín, especialmente entre festivales aparentemente en disputa, como Leipzig y Oberhausen, lo que aseguraba una difusión cruzada de cine del Tercer Mundo⁹¹. Centrándose en los encuentros cinematográficos de la Alemania dividida, caja de resonancia de los debates político-culturales asociados a la Guerra Fría, Isabel Mardones y Mónica Villarroel reconocen en el Muro de Berlín una frontera porosa, donde la trayectoria de algunas películas chilenas ilustraba una circulación triangular entre Leipzig, Oberhausen y el Forum del cine joven del Festival de Berlín en la RFA (este último apoyado en la organización de los *Amigos de la Cinemateca alemana*)⁹².

Aunque la participación de películas chilenas en Leipzig inició en 1964, el triunfo de Allende significó un viraje en la participación del documental chileno en el seno del festival⁹³. En lo sucesivo, Leipzig reservó un lugar importante a los documentales consagrados a la Vía Chilena al Socialismo, ya fueran en apoyo del proceso desde el extranjero (como *Viva Chile*, de Jaroslav Šikl, y *Chile nuevo*, de Holger Christiansen, proyectados en la versión de 1971)⁹⁴, o como ejemplos de la creación cinematográfica nacional y comprometida. En este caso, destacó la selección de las producciones pertenecientes al centro *Cine Experimental* de la Universidad de Chile (iniciado en 1957), cuyas nuevas miradas hacia la realidad chilena marcaron un giro en la creación documental del país en la década de 1960⁹⁵.

Si bien las cinematografías de América Latina aprovecharon la visibilidad otorgada por los encuentros de cine europeos, también se mostraron autónomas y no se limitaron a reproducir ciegamente sus consignas. La defensa de una identidad alternativa permitió jugar con la plasticidad de las cintas latinoamericanas, que paralelamente fueron seleccionadas al Este y Oeste. Fue el caso de los documentales del centro *Cine experimental*: si en RDA, éstos respondían a un enfoque “militante” que permitía acomodarlos como aparentes “testimonios” del gobierno de Allende (al denunciar a la burguesía local, exponer preocupaciones sociales de clase y celebrar el triunfo de

90 Entre ellos: *Pulpomomios a la chilena* (Antonio Ottone, 1972), *Entre ponerle y no ponerle* (Héctor Ríos, 1971) y *El desafío* (José Román, 1971). Margarete Schmidt y Alfred Krautz, *Film im Freiheitskampf der Völker Lateinamerika, dokumentation 2* (Babelsberg: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, 1972), 6-35.

91 Caroline Moine, *Cinéma et guerre froide*, 207-208.

92 Mónica Villarroel e Isabel Mardones, *Señales contra el olvido*, 47.

93 Ralf Schenk (dir.), *Bilder einer gespalten Welt. 50 Jahre Dokumentar - und Animationsfilmfestival Leipzig* (Berlín: Bertz und Fischer), 68.

94 “Reportage über Chile auf dem Bildschirm”, *Neues Deutschland*, Berlín del Este, 02 de noviembre, 1971, 2; “Filmy světa-světovému míru”, *Rudé Právo*, Praga, 2 de diciembre, 1971, 5.

95 La fundación del centro *Cine Experimental* fue promovida por los documentalistas Sergio Bravo y Pedro Chaskel. La perspectiva del mismo era proponer, desde el documental, nuevos puntos de vista acerca de las problemáticas “reales” del país (culturales y de clase, por ejemplo), alejándose de la producción tradicional y comercial. De los veinte filmes asociados a Chile que se difundieron en Leipzig hasta antes del golpe de Estado, entre 1964 y 1972, al menos 10 pertenecían al centro *Cine Experimental*. En la edición de 1970 encontramos la selección de cuatro de ellos en el festival: *Desnutrición infantil* y *Brigada Ramona Parra* (Álvaro Ramírez, 1969 y 1970 respectivamente), *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) y *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969). Ver: Claudio Salinas y Hans Stange, *Historia del cine experimental, 1957-1973* (Santiago: Uqbar, 2008); Mónica Villarroel e Isabel Mardones, *Señales contra el olvido*, 41-43.

la UP), en RFA, éstos respondían a un interés más general por conocer las condiciones de vida en América Latina y por el deseo de familiarizarse con los “nuevos cines” desarrollados en la región⁹⁶. Además, los festivales constituyeron nodos de intercambio humano y material que excedieron las directrices “institucionales” de su organización. Como una ventana hacia las realidades de otras partes del mundo, estos encuentros beneficiaron contactos entre cineastas y una amplia circulación fílmica, a través de la compra de imágenes (por ejemplo, Leipzig abasteció a cineastas y televisiones del Este, como fue el caso de Roman Karmen, quien utilizó varias secuencias de películas de *Cine Experimental* en *El Continente en llamas*).

Un tercer espacio de convergencia en la Alemania dividida fue el Forum del Cine Joven del Festival de Berlín y, más particularmente, el papel de intermediario asumido por los Amigos de la Cinemateca Alemana. Encargada de organizar la programación del mismo, esta asociación era dueña del cine *Arsenal* y tenía una vocación de archivo, contando con un amplio catálogo de películas latinoamericanas destinadas tanto a la distribución local, como al abastecimiento de algunos festivales internacionales⁹⁷. En el marco de la retrospectiva sobre América Latina organizada en el Forum de 1970 por el especialista Peter B. Schumann (auténtico *passeur* entre festivales alemanes y participante del Festival de Viña del Mar de 1969), la selección de las películas chilenas *El Chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) contó con presencia de los realizadores chilenos Héctor Ríos y Pedro Chaskel (de origen alemán), ambos pertenecientes al centro *Cine Experimental* y a la Cinemateca de la Universidad de Chile⁹⁸. Recibidos por Heiner Ross, responsable de los Amigos, este viaje marcó el inicio de una larga relación de amistad entre él y Chaskel, y aseguró el intercambio de numerosos títulos para abastecer el catálogo de la asociación, que fueron multiplicándose con los años⁹⁹. Esta vocación de archivo y distribución de los Amigos permitió la duplicación y conservación de numerosas películas salidas de Chile, que antes del golpe de Estado ya alcanzaban la veintena. El acopio asegurado por la asociación permitió la distribución de cintas en los festivales europeos, en las actividades solidarias y en la proyección de ciclos sobre Chile programados en el cine *Arsenal*¹⁰⁰.

Conclusiones

A lo largo del artículo hemos podido observar que, a pesar de las falencias en la política cinematográfica del gobierno de la UP, los actores que participaron de este proceso lograron agenciar múltiples prácticas y espacios de conexión internacional, promoviendo el desarrollo de lazos de solidaridad y de intercambios materiales, ideológicos y culturales, cuyos efectos se prolongaron a largo plazo. En efecto, estas dinámicas prefiguraron los espacios y estrategias mediáticas que tomaron las campañas de solidaridad tras el golpe de Estado de 1973.

96 Caroline Moine, *Cinéma et guerre froide*, 208.

97 Entre ellos Pesaro, Mannheim y Edimburgo, además de otras asociaciones en Suecia, Noruega, Finlandia y los Países Bajos.

98 Mónica Villarroel e Isabel Mardones, *Señales contra el olvido*, 45.

99 “Carta de Heiner Ross a Pedro Chaskel”, Berlín Occidental, 06 de julio de 1970, Archivo Heiner Ross (AHR), Santiago-Chile, f. 1. Agradezco a Isabel Mardones por dejarme acceder a la documentación de este repositorio.

100 Sylvia Andresen, Erika Gregor y Ulrich Gregor, *Freunde der Deutschen Kinemathek. Verleihkatalog 1978/79* (Berlín: octubre 1978).

Como vimos en el caso de los viajes, el foco de interés revolucionario representado por Chile a inicios de la década de 1970 atrajo la llegada de múltiples personalidades del mundo cinematográfico, cuya importancia, además de la producción de imágenes, radicó en su capacidad de tejer redes de cooperación, traducidas en ayudas prácticas posteriores al septiembre chileno. De esta manera, numerosos cineastas extranjeros se mostraron especialmente colaboradores en la primera etapa del exilio, a través del apoyo prestado a realizadores que debieron escapar de Chile, y de la producción de cintas destinadas a la movilización de la solidaridad.

En este tipo de prácticas, cuyo funcionamiento no siempre coincidió con las directrices de la diplomacia estatal u oficial, se observa el papel clave que jugaron aquellos agentes diplomáticos intermediarios que, a título individual o colectivo, influyeron en la orientación de las políticas culturales asociadas al periodo de Salvador Allende. Tal relevancia queda en evidencia a través del esfuerzo asumido por los cineastas cubanos para concretar los convenios de intercambio, del compromiso de Heiner Ross, desde la RFA, en la labor de conservación y distribución de películas, o en los contactos que, a título autónomo, fue tejiendo Pedro Chaskel desde su labor en el área filmica de la Universidad de Chile.

Por otra parte, las respuestas frente a las dificultades que atravesó el panorama cinematográfico nacional de la UP (desde su producción a la programación en salas), en complemento con la diplomacia de puertas abiertas impulsada por Salvador Allende, promovieron el establecimiento de contactos y la gestación de cintas de diversa orientación. En otras palabras, no hubo una representación cinematográfica unívoca de la UP, ni tampoco una diplomacia restringida. De esta forma se entiende la plasticidad en las recepciones de las cintas dedicadas al proceso chileno, con adaptaciones e incluso apropiaciones, desde diferentes discursos políticos en espacios de un lado y otro del Muro de Berlín.

En este artículo resultó necesario comprender el desarrollo de las acciones culturales en relación con el mundo de las mentalidades y los imaginarios producidos desde Europa sobre la UP. A pesar del interés en el triunfo de Salvador Allende, en el material cinematográfico aquí estudiado prevaleció una perspectiva tendiente a homogeneizar los procesos revolucionarios de América Latina, y a mirarlos a través del prisma de Cuba. Esta visión sólo cambió con el 11 de septiembre, que devino un paradigma de los golpes de Estado en la región, y que cristalizó la solidaridad internacional en el caso chileno.

Por último, mediante la identificación de esta multiplicidad de prácticas y espacios de intercambio, observamos que el triunfo del gobierno de Allende en las urnas fue un evento político que impulsó la circulación de aquellas cintas relacionadas de un modo u otro con la UP (ya fueran de factura nacional o internacional). A través de la proliferación de proyecciones en festivales y actos de apoyo con el gobierno, vemos que esta circulación se tradujo en el acopio progresivo de una gran cantidad de imágenes en el exterior (entre películas y actualidades), que fueron prefigurando nodos esenciales de distribución, mantenidos como tales durante la primera etapa de la dictadura. Esto explica, además, la rapidez en la organización de las campañas mediáticas de solidaridad en distintas partes del mundo. En efecto, estos “materiales” pasaron a formar parte de fondos de realizadores (como el caso del Studio H&S, a la cabeza de los realizadores Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, o de Roman Karmen), de instituciones cinematográficas (como la Cinemateca de Cuba) y de asociaciones de distribución locales (como UNICITÉ, Vrijheidsfilms y los Amigos de la Cinemateca Alemana). Así progresivamente, se dio forma a una suerte de “banco audiovisual” de dimensión transnacional, cuyo sentido de “rescate” se hace más evidente luego del Golpe.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

1. Archivos Departamentales de la Seine-Saint-Denis (ADSSD). Bobigny-Francia. Fondo CPDF-Unicité y Fondo Partido Comunista Francés (PCF).
2. Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores (AGHMRREE). Santiago-Chile. Fondo Países: Alemania, Cuba, España, Francia.
3. Archivo Heiner Ross (AHR). Santiago-Chile. Epistolario.
4. Cinemateca Francesa (CF). París-Francia. Fondo Sylvette Baudrot-Guilbaud.
5. Fondo documental de la Cinemateca de Cuba (FDCC). La Habana-Cuba.
6. Fondos del Instituto Nacional del Audiovisual (INA). París-Francia.
7. International Institut of Social History (IISG). Ámsterdam-Países Bajos. Collection Cultuur Nederland.

Publicaciones periódicas

8. *Araucaria de Chile*. Madrid, 1980.
9. *Cine Cubano*. La Habana, 1971.
10. *Écran*. París, 1974-1976.
11. *El Siglo*. Santiago de Chile, 1971-1973.
12. *Enfoque Internacional*. Santiago de Chile, 1967.
13. *Films Soviéticos/Le film soviétique*. Moscú, 1972-1973.
14. *Het vrije volk*. Ámsterdam, 1973.
15. *Iskusstvo Kino*. Moscú, 1968-1973.
16. *La Stampa*. Turín, 1973.
17. *L'Unità*. Roma, 1971.
18. *Neues Deutschland*. Berlín del Este, 1971.
19. *Primer Plano*, Valparaíso, 1972-1973.
20. *Punto Final*, Santiago de Chile, 1970-1971.
21. *Ramona*. Santiago de Chile, 1971.
22. *Rudé Právo*. Praga, 1971.
23. *Quinta Rueda*. Santiago de Chile, 1972.

Documentación primaria impresa

24. Andresen, Sylvia, Erika Gregor, Ulrich Gregor. *Freunde der Deutschen Kinemathek. Verleihkatalog 1978/79*. Berlín, 1978.
25. Araneda, Santiago (compilador). *Salvador Allende de cara a la verdad. Diálogos con la prensa*, editado por Santiago Araneda. Santiago: IELCO-ILESCO, 1993.
26. Debray, Régis. *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*. París: François Maspero, 1974.
27. Guevara, Alfredo. *¿Y si fuera una huella? Epistolario*. Madrid/La Habana: Ediciones Autor S.R.L./Nuevo cine Latinoamericano, 2009.
28. Schmidt, Margarete, y Alfred Krautz. *Film im Freiheitskampf der Völker Lateinamerika, dokumentation 2*. Babelsberg: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, 1972.

29. Unidad Popular, *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular. Candidatura presidencial de Salvador Allende*. Santiago: 17 de diciembre de 1969.

Entrevistas

30. Chaskel, Pedro. En discusión con la autora. 26 de agosto, 2019.

Páginas web

31. “Memorias en movimiento: colección UP”, *CCLM*, <https://www.cclm.cl/colecciones/memorias-en-movimiento-coleccion-up/>.
32. *Museo Estudio Central de Cine Documental*, (CSEDF), <https://csdfmuseum.ru/>
33. *Russian Films Archives*, <https://net-film.ru/en/>

Fuentes secundarias

34. Amaral de Aguiar, Carolina. *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.
35. Barbat, Victor. “Roman Karmen, un soviétique au Chili: campagne de tournage et solidarité à l’Est autour du film *Le cœur de Corvalan*”, en *De l’Unité populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970 - 2013*, coordinado por Victor Barbat y Catherine Roudé, actas de jornadas. París: 9 - 10 de octubre de 2013, 1-15.
36. Barría, Alfredo. *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago: Uqbar, 2011.
37. Campos Pérez, Marcy. “Le patrimoine chilien contemporain à la croisée des réseaux transnationaux des années 70”. *Caravelle*, n.º 120 (2023): 117-132, doi <https://doi.org/10.4000/caravelle.14054>.
38. Compagnon, Olivier. “L’Euro-Amérique en question”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2009): s/p, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.54783>
39. Compagnon, Olivier, y Caroline Moine (eds.). Dossier “Chili 1973, un événement mondial”. *Monde(s)*II, n.º 8 (2015): s/p, doi <https://doi.org/10.3917/mond1.152.0009>
40. Del Valle Dávila, Ignacio, y Carolina Amaral de Aguiar. “A via chilena em debate: análise de Companheiro presidente (1971) e El diálogo de América (1972)”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 40, n.º 40 (2013), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765998009>
41. Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
42. Dreyer, Sylvain. *Révolutions! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*. París: Armand Colin, 2013.
43. Frank, Robert. “Culture et relations internationales: les diplomaties culturelles”. *Pour l’histoire des relations internationales*, coordinado por Robert Frank. París: PUF, 2012, 371-386.
44. Guzmán, Patricio. *La Batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*. Pamplona/Madrid: Hiperion, 1977.
45. Guzmán, Patricio. “Lo que debo a Chris Marker”, *Nuevo texto crítico* 24-25, n.º 47-48 (2011-2012): 61-68.
46. Harmer, Tanya. *Allende’s Chile and the Inter-American Cold War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
47. Kötzing, Andreas. “Cultural and Film Policy in the Cold War: The Film Festivals of Oberhausen and Leipzig and German-German Relations”. *Cultural Transfert and Political Conflicts. Film*

- Festivals in the Cold War*, coordinado por Andreas Kötzing y Caroline Moine (Gotinga: V&R unipress, 2017), 31-46.
48. Lepri, Charlotte. “De l’usage des médias à des fins de propagande pendant la guerre froide”. *Revue internationale et stratégique*, n.º 78 (2010): 111-118, <https://doi.org/10.3917/ris.078.0111>
 49. Mattelart, Armand, y Didier Bigo, “‘LA SPIRALE’. Entretien”, *Cultures & Conflits*, n.º 74 (2009), 169-186.
 50. Moine, Caroline. “Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l’Europe de la Guerre froide”. *Les relations culturelles internationales au xx^e siècle. De la diplomatie culturelle à l’acculturation*, coordinado por Anne Dulphy. Bruselas: Peter Lang, 2010, 289-306.
 51. Moine, Caroline. *Cinéma et guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*. París: Publications de la Sorbonne, 2014.
 52. Pacheco, Pablo. *Bitácora del cine cubano II. 1959-2017*. Málaga: AECID/Hurón Azul/ Cinemateca de Cuba, 2019.
 53. Pedemonte, Rafael. “La ‘voie révolutionnaire’ de Salvador Allende (1970-1973) et les limites de l’engagement soviétique en Amérique latine”. *Relations internationales*, n.º 174 (2018): 109-124, <https://doi.org/10.3917/ris.078.0111>
 54. Pedemonte, Rafael. *Guerra por las ideas en América Latina (1959-1973). Presencia soviética en Cuba y Chile*. Santiago: UAH, 2020.
 55. Pinto Vallejos, Julio. “Hacer la revolución en Chile”. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, coordinado por Julio Pinto. Santiago: LOM (2006), 9-34.
 56. Riquelme, Alfredo. “El alcance global de la vía chilena al socialismo de Salvador Allende”. *Salvador Allende. Fragmentos para una historia*, editado por Patricia Villanueva. Santiago: Fundación Salvador Allende, 2008.
 57. Rupprecht, Tobias. “Soviet Internationalism after Stalin: The USSR and Latin America in the Cultural Cold War”. Tesis de doctorado, European University Institute, Florencia-Italia, 2012.
 58. Roudé, Catherine. *Le cinéma militant à l’heure des collectifs. SLON et ISKRA dans la France de l’après 1968*. París: PUR, 2017.
 59. Salinas, Claudio, y Hans Stange. *Historia del cine experimental, 1957-1973*. Santiago: Uqbar, 2008.
 60. Schenk, Ralf (dir.). *Bilder einer gespalten Welt. 50 Jahre Dokumentar - und Animationsfilmfestival Leipzig*. Berlín: Bertz und Fischer, 2007.
 61. Trabucco, Sergio. *Con los ojos abiertos. Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago: LOM, 2014.
 62. Ulianova, Olga. *Chile en los archivos soviéticos: Tomo 4: Años 60*. Santiago: Ariadna, 2020.
 63. Villarroel, Mónica, e Isabel Mardones. *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.
 64. Westad, Odd Arne. *La guerre froide globale: le tiers-monde, les États-Unis et l’URSS, 1945-1991*. París: Payot, 2007.



Marcy Campos Pérez

Master en Artes y Lenguajes por la Escuela de Altos estudios en Ciencias Sociales (EHESS, Francia). Actualmente es candidata a doctora en Historia Contemporánea en la Universidad Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, y se encuentra asociada al Instituto de Historia del Tiempo presente (IHTP-CNRS). Sus temas de investigación se enmarcan en la historia cultural y en las circulaciones transnacionales del audiovisual asociado al Chile contemporáneo. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: “Le patrimoine chilien contemporain à la croisée des réseaux transnationaux des années 70. Quelques trajectoires de l’héritage filmique du passé récent” (*Caravelle*, n.º 120 (2023): 117-132, doi: <https://doi.org/10.4000/caravelle.14054>); “La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)” (con Javier Rodríguez Aedo en *El oído Pensante* 10, n.º 1 (2022), 5-30, doi: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n1.11336>); y “Desaparición y melancolía. Hilar el pasado a través del uso de la fotografía en *El Botón de Nácar* de Patricio Guzmán” (*Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], publicado el 21 de junio de 2022, doi: <https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.88475>). marcy.campos-perez@etud.univ-paris8.fr, <https://orcid.org/0000-0003-4711-3849>