

La representación de la represión, el sufrimiento y el dolor del pueblo chileno. Cine, exilio, política e historia: El caso de la película *Il Pleut sur Santiago*, de Helvio Soto Soto (1975)*

Marcelo Bonnassiolle**

Resumen

Este artículo analiza la relación entre el cine y la historia y la representación de la historia en el cine, tomando para esto la producción cinematográfica de los chilenos en el exilio a través de un análisis del caso particular de la película *Llueve Sobre Santiago*, filmada en Francia y Bulgaria, y dirigida por el cineasta Helvio Soto en 1975. El artículo da cuenta de la doble funcionalidad de la película, ya que por un lado representa un suceso histórico y, por el otro, se convierte en la expresión de la identidad en el exilio. La película tiene una función política, ya que estuvo al servicio de una causa política y trató de convertirse en un método de documentación, educación, información y denuncia de lo que estaba sucediendo en Chile. De ahí que dicha producción respondiera al imaginario de sus realizadores y se convierta en un testimonio histórico y en una valiosa fuente documental que nos permite introducirnos en los aspectos ideológicos de los cineastas exiliados y en su intención de apelar a la reconstrucción de los lazos entre lo social y lo político –aplastados por la dictadura– para así ayudar a la reconfiguración de la memoria colectiva de la izquierda chilena.

* Artículo recibido el 24 de febrero de 2014 y aprobado el 21 de abril de 2014. Artículo de reflexión.

** Licenciado en Historia con mención en Estudios Culturales de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Estudiante de Magíster en Historia en la Universidad de Santiago de Chile. Dirección de contacto: mbonnc@gmail.com

Palabras Claves: Chile, Cine, Historia, Exilio, Helvio Soto, Fuente y Documento Histórico.

Abstract

This article examines the relationship between film and history and the representation of history in films, using for the study the film production of Chileans in exile through an analysis of the particular case of the film *Raining on Santiago*, filmed in France and Bulgaria and directed by filmmaker Helvio Soto in 1975. The article reports on the double functionality of this film: it represents a historical event and becomes the expression of identity in exile. This film has a political function since it was at the service of a political cause. In addition, the film tried to become a method of documentation, education, information and denouncing of what was happening in Chile. Hence, this production responded to the imagery of the filmmakers and became a historical record and a valuable documentary source that allows us to enter the ideological aspects of the exiled filmmakers and their intention to appeal to rebuild ties between the social and the political –crushed by the dictatorship– in order to help the reconfiguration of the collective memory of the Chilean left.

Keywords: Chile, Film, History, Exile, Helvio Soto, Source and Historical Document.

Introducción

El bombardeo al Palacio de la Moneda y el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 acabaron con el gobierno de la Unidad Popular y con la esperanza del presidente Salvador Allende de promover la "vía chilena al socialismo" y significó un profundo proceso de refundación institucional, debido al quiebre de la institucionalidad democrática de las décadas anteriores y a la toma del poder por parte de las instituciones militares.¹ Lo anterior se constituyó como el inicio de un régimen militar de

1. Para la Unidad Popular y la "Vía chilena al socialismo" véase Joan Garcés, *Allende y la experiencia chilena. Las armas de la política* (Barcelona: Editorial Ariel, 1976); Peter Winn, *Weavers of revolution. The Yarur workers and Chile's road to socialism* (New York: Oxford University Press, 1986); Margaret Power, *Right-Wing Women in Chile: Feminine Power and the Struggle Against Allende, 1964-1973* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993); Luis Corvalán Márquez, *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile. Izquierda, centro y derecha en la lucha entre los proyectos globales, 1950-2000* (Santiago: Sudamericana, 2002); Julio Pinto (ed.), *Cuando Hicimos Historia. La Experiencia de La Unidad Popular*

larga duración dirigido por la figura del General Augusto Pinochet y la Junta Militar, la cual, bajo la influencia de la Doctrina de Seguridad Nacional, se abocó a luchar hasta las últimas consecuencias para derrocar el régimen marxista.²

El régimen militar en un comienzo se definió por su carácter en extremo represivo, anulador del disenso público y por el intento de darse legitimidad mediante la intervención refundacional en busca de la estabilidad nacional que lo animó a perpetuarse.³ Sobre el primer aspecto es posible destacar el carácter de desmovilizador social, de allí que las repercusiones del golpe fueron apreciables de forma inmediata no solo con la clausura del Congreso Nacional, sino también con la declaración del estado de sitio y el toque de queda: los partidos de izquierda, adherentes al gobierno de la Unidad Popular y los sindicatos fueron declarados ilegales y reprimidos desde el primer día; algunos de sus miembros fueron asesinados en el momento, mientras que otros fueron apresados y conducidos a centros de detención e interrogación instaurados por el régimen.

El segundo aspecto fue la intervención refundacional, la cual se relaciona totalmente con el apoyo que le otorgó la derecha –partidos, empresarios y prensa– a la dictadura militar; los sectores gremialistas y neoliberales influyeron profundamente en el rumbo seguido por el gobierno militar, que estuvo marcado por las transformaciones económicas y el tránsito hacia el modelo neoliberal.⁴

Al inicio del régimen militar la mayoría de los organismos estatales e instituciones nacionales quedaron bajo la dirección de oficiales militares. Sin embargo, el impacto social fundamental del golpe de Estado fue el exilio masivo de compatriotas, ya que miles de hombres, mujeres y niños fueron obligados a dejar el país, mientras que otros lo hicieron de forma voluntaria; aun así, en ambos casos fue por motivos

(Santiago: LOM Ediciones, 2005); Tanya Harner, *Allende's Chile and the inter- American Cold War* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011).

2. Joseph Comblin, *Le pouvoir militaire en Amérique Latine. L'idéologie de la sécurité nationale* (Paris: Jean-Pierre Delarge Éditeur-Éditions Universitaires, 1977), 17-51.

3. Sofía Correa et al., *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico* (Santiago: Sudamericana, 2001), 279; Ricardo Yocelzky, *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura. 1970-1990* (Santiago: FCE, 2002), 107.

4. Véase Juan Gabriel Valdés, *Pinochet's economists. The Chicago School of Economics in Chile a study in the transfer of ideas* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Peter Winn (ed.), *Victims of the Chilean Miracle. Workers and Neoliberalism in the Pinochet era, 1973-2002* (Durham: Duke University Press, 2004).

políticos. Para la historiadora Carmen Norambuena es fundamental considerar el exilio como otra forma de emigración, distinguiendo en este proceso el carácter impositivo del mismo; desde su perspectiva, la característica esencial del exilio chileno fue su masividad, que llevó a que miles de chilenos se repartieran por todos los continentes, promoviendo "a través de sus propias acciones un movimiento de solidaridad con el país de extraordinarias magnitudes"⁵. A lo anterior es fundamental agregar la observación realizada por Marina Franco, para quien el exilio fue otra forma de represión estatal y paraestatal de los años setenta, junto con la desaparición de personas, la cárcel y la tortura, porque sus protagonistas –los exiliados– son considerados también víctimas de esa violencia.⁶

Desde la perspectiva de Marina Franco, el exilio aparece entonces como una "condena", una imposición absoluta derivada de unas condiciones de extrema urgencia generadas por la persecución política o una suerte de "acto reflejo", una "pulsión" de salvación de quienes se fueron del país en aquellas circunstancias. En buena medida este imaginario forma parte –y es el resultado– de la progresiva construcción de un consenso antidictatorial y una memoria fuerte de condena al terrorismo de Estado.⁷

Héctor Abarzúa, por su parte, ha argumentado que el exilio crea un tiempo y un espacio distintos. Altera una cierta memoria inmediata del acontecimiento, pero hace comprender mejor los grandes rasgos de la experiencia en su "duración". Aleja del espacio conocido, pero, al imponer uno nuevo, lleva a la valoración selectiva de aquel espacio que se ha dejado, que ahora es visto y sentido de una manera nueva.⁸ Por lo expuesto, el exilio no debe considerarse solo desde lo que significó abandonar el país, ya que quienes vivieron el exilio sufrieron tanto en lo familiar como en lo per-

5. Carmen Norambuena, "Exilio y retorno. Chile 1973-1994", en *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, comps. Mario Garcés et al. (Santiago: LOM Ediciones- USACH-ECO), 173-187; Carmen Norambuena, "El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana", *Sociohistórica. Cuadernos del CISH* n.º 23-24 (2008): 163-195.

6. Marina Franco, "Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino", en *Problemas de historia reciente del cono sur*, comps. Ernesto Bohoslavsky et al. (Buenos Aires: Universidad Nacional del General Sarmiento-Prometeo Libros, 2010), Vol. 2, 303-321.

7. Marina Franco, "Algunas reflexiones", 303-321.

8. Citado en Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco Años de Cine Chileno (1960-1985)* (Ediciones del Litoral: Madrid, 1988), 140.

sonal una serie de conflictos en cuanto a relaciones humanas, situación económica, trastornos psicológicos y aspectos culturales.⁹

En lo que respecta a la actividad artística-cultural, y en especial la cinematográfica y documental –que es la que acá nos interesa–, fue una de las más perjudicadas por el golpe y la represión.¹⁰ Varios productores, directores, artistas y realizadores tuvieron que salir al exilio, sin embargo, estos continuaron desde el extranjero desarrollando una vasta producción como una forma de mantener lo que en Chile realizaban y también de denunciar y documentar a la comunidad internacional sobre lo que se estaba viviendo en su país.

De allí que este artículo busque introducirnos y dar cuenta del impacto del golpe de Estado en una de las actividades más importantes desarrolladas por los artistas y actores chilenos exiliados: la filmación de películas y documentales de denuncia, a través de un análisis del caso particular de la película *Il pleut sur Santiago* (Llueve sobre Santiago) filmada en Francia y Bulgaria, en 1975, por el cineasta chileno Helvio Soto. Esta película, a nuestro juicio, tuvo una doble función: representa un suceso histórico y, además, se convierte en la expresión de la identidad del exilio. Por lo anterior es que la hipótesis del trabajo plantea que la producción de *Il pleut sur Santiago* y la mayoría de otras películas filmadas en el exilio trataron de convertirse en un método de documentación, educación, información y denuncia de lo que estaba sucediendo en Chile y, en su afán de explicar, defender y legitimar la historia, al igual que de intentar apelar a la reconstrucción de los lazos entre lo social y lo político que fueron aplastados por la dictadura, terminaron respondiendo al imaginario de los realizadores y a los aspectos ideológicos y políticos de estos, convirtiéndose en un testimonio histórico y una valiosísima fuente documental a disposición de los historiadores.

Creemos que un análisis de esta película nos introduce a la visión histórica de la izquierda chilena en los años inmediatamente posteriores al golpe de Estado desde la mirada de Helvio Soto. De ahí que este artículo responda preguntas como: ¿Qué tipo de mundo histórico construye la película? ¿Cómo puede utilizarse dicha construcción como una fuente histórica? ¿Es posible relacionar el mundo histórico representado en la pantalla con un documento histórico fidedigno? ¿Qué recursos

9. Álvaro Arrieta. "El exilio en Chile a través del testimonio de Patricia Ovalle". (Inédito).

10. El tema de la producción cultural en general durante el exilio chileno es ampliamente tratado en Carmen Norambuena, *El exilio chileno: Río*, 163-195.

ocupa *Il pleut sur Santiago* para dar cuenta de la experiencia del golpe de Estado a la comunidad internacional?

1. ¿El cine en la historia o la historia en el cine?

Pierre Sorlin ha destacado que los historiadores se sirven para interpretar el pasado de las huellas que este les ha dejado. Se trata la mayoría de las veces de documentos escritos, sin embargo, algunos objetos cotidianos, herramientas, dibujos y películas son también marcas de una época anterior que el investigador puede utilizar.¹¹

La importancia entre el cine y la historia ya había sido destacada desde fines de la década de 1970 por el historiador Marc Ferro, para quien las interrelaciones entre historia-cine son múltiples y van desde la simple representación de los hechos históricos hasta la explicación de nuestro tiempo y nuestra sociedad.¹² Este mismo autor también ha destacado que una película no debe contemplarse solamente como una forma de arte, sino también como un producto y como una imagen-objeto cuyas significaciones no se reducen únicamente a lo cinematográfico, ya que las películas no valen solo por aquello que atestiguan, sino también por las aproximaciones socio-históricas que autorizan.¹³

El historiador Michele Lagny, por su parte, ha destacado esta importancia del cine en tanto que este participa "en todos los casos de la cultura". El cine –según este autor– se puede considerar un *testigo* de formas de pensar y de sentir de una sociedad o como un *agente* que suscita ciertas transformaciones, que vehicula representaciones (estereotipadas) o que presenta *modelos* más o menos estúpidos y peligrosos (violencia, sexo, etc.). Además, el cine puede ejercer una influencia ideológica o incluso política (bajo control de un poder –propaganda– o como contrapoder –cine militante o alternativo–).¹⁴

11. Pierre Sorlin, "El cine, reto para el historiador", *ISTOR. Revista de historia internacional* Vol: 5 n.º 20 (2005): 11-35. Para un análisis detallado véase Alicia Salvador, *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la historia contemporánea* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1997).

12. Marc Ferro, "El cine ¿un contraanálisis de la sociedad?", en *Hacer la Historia*, eds. Jacques Le Goff y Pierre Nora (Barcelona: Editorial Laia, 1980), Vol. 3, 241-260; Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Editorial Ariel, 1995); Marc Ferro, "¿A quién le pertenecen las imágenes?", *ISTOR. Revista de historia internacional* Vol: 5 n.º 20 (2005): 49-60.

13. Marc Ferro, *Historia contemporánea*; también *El cine, una visión de la historia* (Madrid: Ediciones AKAL, 2008).

14. Michele Lagny, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación histórica* (Barcelona: Bosch Comunicación, 1997), 187-188.

El tema de la representación de la historia o de sucesos históricos en el cine es complejo y ha sido ampliamente estudiado por el historiador norteamericano Robert A. Rosenstone, quien ha destacado que las películas que versan sobre temas históricos e intentan representar el pasado pueden operar como testimonio histórico y una fuente o recurso a disposición de los historiadores.¹⁵ El cine histórico –según este autor–, al igual que la historia escrita, es también una forma de pensar sobre los acontecimientos y las personas del pasado y de darle sentido al presente. Desde esta perspectiva, las imágenes en movimiento podrían ser capaces de representar la experiencia específica de la vida cotidiana, consiguiendo así una reconstrucción empática del pasado.¹⁶ Para este autor el análisis de una película como documento abre una ventana a aspectos culturales y sociales de una época. Sin embargo, el cine histórico nunca ha sido considerado como una manera de construir el pasado con legitimidad propia.¹⁷ De aquí que para Rosenstone haya que comenzar a entender el cine en sus propios términos, como un modelo para explorar la forma en que el pasado tiene sentido para nosotros en el presente y no con un afán denunciador, sino comprensivo de los mecanismos discursivos y estéticos del cine.¹⁸

Según Rosenstone las películas quieren hacernos pensar que ellas son la realidad, pero la realidad que vemos en la pantalla no es ni inevitable ni de algún modo natural para la cámara, sino que es una visión construida creativamente a partir de trozos y pedazos de imágenes tomadas de la superficie de un mundo. Estos trozos y pedazos son editados según ciertos códigos de la representación para crear lo que podría llamarse "realismo cinematográfico", el cual puede ser entendido como una mezcla entre ciertos tipos de tomas y de secuencias editadas en un continuo y enfa-

15. Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia* (Barcelona: Editorial Ariel, 1997); Robert A. Rosenstone, "The Historical Film as Real History", *Film-Historia* Vol: 5 n.º 1 (1995): 5-23. Véase también Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), 195-198.

16. Robert A. Rosenstone, "El cine histórico como un campo, un modo de pensamiento (la historización) y una broma que le jugamos a los muertos", en *Cine y Visualidad. Historización de la Imagen contemporánea*, Robert A. Rosenstone (Santiago: Universidad Finis Terrae, 2013), 17-34.

17. Pablo Marín, "Prólogo. El desafío de Robert Rosenstone a nuestra idea de la historia", en *Cine y Visualidad*, Robert A. Rosenstone, 7-16; también Robert A. Rosenstone, "La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla", *ISTOR. Revista de historia internacional* Vol: 5 n.º 20 (2005): 91-108.

18. Robert A. Rosenstone, *The Historical Film*, 5.

tizado por una pista de sonido para darle al espectador una sensación de que nada (y no justamente todo) está siendo manipulado para crear un mundo en la pantalla.¹⁹

Por lo dicho es que este autor identifica en las películas que abordan temas históricos dos grandes enfoques predominantes: el explícito y el implícito. El enfoque explícito toma a las películas como reflejo de las preocupaciones sociales y políticas de la época en que fueron realizadas; el enfoque implícito, por su parte, concibe la película como un libro transferido a la pantalla, sujeta al mismo tipo de juicios sobre los datos, la verificabilidad, el argumento, la evidencia y la lógica que usamos para la historia escrita. En este sentido, al enfoque explícito no se le toma en serio su contenido histórico y al implícito se le pide argumentar los mismos datos que a una investigación histórica impresa.²⁰ A partir de aquí es que Rosenstone nos dice que aun sabiendo esto lo olvidamos constantemente, y la razón para apuntar al problema expuesto es enfatizar en la ficción fundamental que subyace al cine histórico y en la noción de que podemos, de algún modo, ver a través de la pantalla directamente hacia el mundo real presente o pasado.²¹ Teniendo en cuenta lo dicho, analizar e interrogar una película de carácter histórico exige identificar ciertos elementos básicos, como qué es lo que está en juego, quién la financia y a quiénes está dirigida. También si la película tiene una función política, artística-cultural o comercial (las películas pueden constar de estas tres categorías, aunque siempre se identificará el predominio de una).

Por todo lo expuesto es que Rosenstone nos propone que los historiadores, a pesar de tener en cuenta que las películas constan de actuaciones dramáticas y ficticias, pueden percibir que estas, igualmente, nos transmiten cuestiones del pasado, por lo que se transforman en portadoras de contenidos históricos y operan así como un testimonio histórico y una fuente documental a disposición de los historiadores. Desde esta perspectiva, y siguiendo al autor de referencia, el cine histórico es objeto de historización, ya que posee ciertos elementos historiográficos que nos permiten aprehender el pasado con tanta precisión como la palabra escrita. De ahí el llamado a que los historiadores aprendamos a interpretar y a comprender el cine histórico.

19. Robert A. Rosenstone, *The Historical Film*, 7-8.

20. Robert A. Rosenstone, *The Historical Film*, 5-6; También Robert A. Rosenstone (ed). *Revisioning history: film and the construction of the past* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 3-13; Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, 14.

21. Robert A. Rosenstone, *The Historical Film*, 7-8.

Sumado a esto, el cine histórico es una nueva vertiente historiográfica que nos posibilita un mayor acercamiento entre el pasado y los espectadores que miran, observan y analizan desde el presente.

En consecuencia con lo expuesto, creemos que un análisis de *Il pleut sur Santiago*, siguiendo las propuestas de los autores citados, nos invita a dejar de lado la ficción que subyace en el cine histórico y a introducirnos en los aspectos culturales y sociales de la época en que fue realizada, también a pensar acerca de los acontecimientos y personas del pasado, ya que esta película se transforma en un testigo de formas de pensar y de sentir de los realizadores y los exiliados chilenos introduciéndonos al imaginario y a la visión e interpretación de la izquierda chilena después del golpe de Estado.

2. Cine, Historia y Exilio

El trabajador de Chile Films Marcel Llona recuerda en el artículo "Arde el Cine Chileno" que la tarde del 11 de septiembre de 1973, diez soldados al mando del capitán Carvallo, llegaron en un camión blindado a allanar las dependencias de Chile Films. La primera acción, según Llona, fue el ametrallamiento de la caja de fondos, la destrucción de toda la propaganda mural y la incautación de cuanto papel o archivo (especialmente de contabilidad) se encontró; los papeles fueron trasladados en grandes atados al camión. Al mismo tiempo comenzaban los interrogatorios para saber de Coco Paredes, jefe de Chile Films, y del lugar donde se escondían las armas. Quedaron detenidos de inmediato dos periodistas y el portero Joel Palma. Sin embargo, según Llona, la visita de los militares tenía otro objetivo primordial:

La destrucción de toda película que oliera a izquierdismo o progresismo. Se hizo una pira en el patio. Allí, por espacio de tres días estuvieron quemándose todos los noticieros desde el año 45 en adelante. También otros más antiguos, documentales de la represión de González Videla, los cortos del "tancozo", todo lo que se había filmado sobre la nacionalización del cobre y la visita de Fidel Castro a Chile, ardieron también algunas piezas históricas, como los funerales de Recabarren, una reliquia en 16 milímetros que se había encontrado recientemente (...) El capitán Carvallo no entendía demasiado de cine, de modo que había muchos títulos que le merecían dudas. En esos casos, simplemente procedía. Y así fueron a dar al fuego los negativos de casi todo el cine chileno de ficción: "Los húsares de la muerte", de Pedro Sienna, un romántico de

capa y espada; "El padre Pitillo", de Lucho Córdoba, el cómico; "La casa está vacía", "Recordando" y otras de mayor o menor calidad, pero partes todas, de la historia de nuestra cinematografía.²²

El jefe de compaginación Carlos Piaggio –según recuerda Llona– fue obligado a mostrar en la moviola algunos materiales que al capitán le parecían especialmente sospechosos, como películas polacas, checas, cubanas, francesas, italianas, soviéticas e inglesas, que estaban listas para su distribución (Chile Films era distribuidora), las cuales también fueron a dar a la pira. El allanamiento para Llona fue sin piedad:

Entraron rompiendo la puerta con el camión blindado y prácticamente destruyeron el laboratorio buscando armas. Era un laboratorio nuevo, traído al país por Patricio Kaulen entre 1968 y 1970, francés, marca Debré. (...) Era tan bueno que mucha gente lo consideraba el mejor laboratorio en colores de América latina. No quedó nada en pie. Los soldados buscaban armas destruyendo, destapando cosas a patadas o rompiéndolas con la bayoneta. La pérdida de película virgen todavía me produce escalofríos. Cuando el capitán Carvallo vio los tambores, preguntó: "Qué es eso". "Película virgen", le respondieron. Tomó el primer tambor y lo agitó poniendo el oído. "Aquí puede perfectamente haber armas", insinuó. Le explicaron que si lo abría se perdería irremediamente el material. Bastó esto para que se pusiera de inmediato a la tarea. Era impresionante ver cómo saltaban los rollos de las latas.²³

Aquel mismo día, 11 de septiembre, todos los que trabajaban en Chile Films quedaron sin trabajo y, días después, los departamentos y escuelas de cine universitarios fueron cerrados o intervenidos. En los años anteriores al golpe –durante el gobierno de la Unidad Popular– la producción cinematográfica y documental se había caracterizado por su fuerte argumento social, militante y de denuncia.²⁴ Pero esto no fue característico solamente del periodo de la Unidad Popular, ya que desde la década de 1960 –y como bien lo ha demostrado Ana M. López– en todas las naciones latinoamericanas, y producto de la efervescencia cultural y política, el cine fue concebido como una estética cultural y un fenómeno político-ideológico y los cineastas

22. Marcel Llona, "Arde el cine chileno", en *El estadio. Once de septiembre en el país del edén*, ed. Sergio Villegas (Santiago: Emisión, 1990), 151-154.

23. Marcel Llona, *Arde el cine*, 151-154.

24. John King, "Chilean cinema in revolution and exile", en *New Latin American Cinema*, ed. Michael T. Martin (Detroit: Wayne State University Press, 1997), Vol. 2, 397-418.

y documentalistas se sumergieron tímidamente en la *vorágine* de debates populares e intelectuales de la época.²⁵

El gremio cinematográfico chileno en este periodo estuvo comprometido en su totalidad con la "vía chilena al socialismo" y las causas revolucionarias. Así por lo menos lo expresaba *El Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, que se convirtió en una norma de principios y de dirección del programa de trabajo de la mayoría de los realizadores chilenos, entre ellos los del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.

El Manifiesto de los Cineastas señalaba que estos debían emprender junto al pueblo la gran tarea de la liberalización nacional y de la construcción del socialismo, que era el momento de comenzar a rescatar los propios valores como identidad cultural y política, declarando que:

1.- Que antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. 2.- Que el cine es un arte. 3.- Que el cine chileno por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario (...) 5.- Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha. 10.- Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que estos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con el público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria. 11.- Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que este llegue a todos los chilenos (...) 13.- Que el pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.²⁶

25. Ana M. López, "An 'other' history: The new Latin American cinema", en *New Latin*, ed. Michael T. Martin, Vol. 1, 135-156; Edward Bradford Burns, *Latin American Cinema: Film and History* (Los Angeles: University of California Press, 1975). Para el contexto detallado de la década de 1960 en Chile véase: Ascanio Cavallo, *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60* (Santiago: Uqbar, 2007).

26. Véase el Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular reproducido en Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 70-72. Un análisis detallado del contexto de este manifiesto en Pablo Marín, "Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria" (Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Chile, 2007); también véase Nicolás Lema, "Pensamientos sobre un nuevo cine. Los cineastas de izquierda en el contexto revolucionario de la Unidad Popular". En *Seminario Simon Collier 2006* (Santiago: Instituto de Historia PUC, 2006).

Así, películas y documentales como *Por Vietnam* (1969), *Casa o Mierda* (1970), *Compañero Presidente* (1971), *Reportaje a Lota* (1971), *El Primer Año* (1971), *La Expropiación* (1972), *Nutuayin Mapu*, (1971), *Voto + Fusil* (1971), entre muchas otras, marcarán la actividad cinematográfica del periodo.²⁷

Por lo anterior es que el golpe de Estado provocó de manera inmediata la anulación de la producción cinematográfica y documental en Chile y –ya fuera de manera forzosa o voluntaria– el exilio masivo del mundo artístico e intelectual.²⁸ Entre los exiliados hubo un gran número de actores y directores que se radicaron en países como Francia, Alemania Oriental, Suecia, Canadá, la Unión Soviética o Cuba, entre otros. En estos países los cineastas contaron con un considerable apoyo y financiamiento de variadas entidades públicas y privadas a las que les interesaba documentar la situación que se estaba viviendo en Chile y darla a conocer al resto del mundo.²⁹

Según Carmen Norambuena, las carreras de los cineastas que salieron al exilio estaban, en el momento de su partida, en "diferentes etapas de desarrollo"; por lo tanto, sus experiencias en el extranjero estuvieron, en algunos casos, determinadas por aquella situación. También agrega esta autora que la labor desarrollada dependió, en gran parte, de los recursos de que dispusieron y, sobre todo, de la solidaridad cultural que les brindaron grandes artistas del cine internacional.³⁰ Jacqueline Mouesca, por su parte, también ha destacado lo anterior diciendo que "el cine de la diáspora se beneficia del clima de apoyo a los chilenos emigrados que se vive durante largos años en los países que los acogen"³¹. Desde esta perspectiva, la mayoría de los cineastas y documentalistas tuvieron en el exilio la posibilidad de seguir desplegándose profesionalmente y continuar con la producción de sus obras, lo que propició el desarrollo de un movimiento que se conoce con el nombre de "cine chileno en el exilio"³².

27. Para un análisis detallado véase Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, *Cine y Memoria del siglo XX. Cuadros sinópticos, 1895-1995* (Santiago: LOM Ediciones, 1998), 302-317; Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia y El Cine en Chile. Crónica en Tres Tiempos* (Santiago: Planeta, 1997).

28. Carmen Norambuena, *El exilio chileno: río*, 163-195.

29. Zuzana M. Pick, "Chilean cinema in exile", en *New Latin*, ed. Michael T. Martin, Vol. 2, 423-440.

30. Carmen Norambuena, *El exilio chileno: río*, 180.

31. Jacqueline Mouesca, *Cine Chileno. Veinte años, 1970 -1990* (Santiago: Ministerio de Educación, 1992), 34.

32. Jacqueline Mouesca, *Cine Chileno*, 34.

Quienes produjeron películas y documentales en el exilio ejercieron una labor gigantesca en cuanto a producción se refiere. Según la investigación de Mouesca, entre 1973 y 1983 se realizaron 178 obras –de todos los géneros y formatos–. En esos diez años el ciclo inicial se caracterizó por el predominio del género documental: la gran mayoría de las producciones fueron realizadas con la intención de denunciar e informar las atrocidades del régimen militar; de ahí que temas como la violencia, la prisión, la tortura y la muerte sean una constante de dichas producciones. El propósito explícito –según esta autora– era la búsqueda de solidaridad exterior en apoyo al pueblo chileno.³³

Películas y documentales como *Así nace un desaparecido*, de Angelina Vázquez (1977); *La Noche sobre Santiago*, de Sebastián Alarcón (1977); *Queridos Compañeros*, de Pablo de la Barra (1977); *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán (1972-1979); y otras de carácter más panfletario como *Cuando el pueblo se despierta* (1973); *Pinochet fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo*, de Sergio Castilla (1974); *Hitler-Pinochet, la revolución no la para nadie*, de Juan Farías (1976), marcaron la producción filmográfica de los primeros años de los cineastas y documentalistas chilenos en el exilio.³⁴

Producto de la solidaridad y el financiamiento recibido algunas producciones tuvieron gran éxito entre el público extranjero y se convirtieron en verdaderas películas educativas para quienes en el extranjero querían enterarse de lo que pasó y estaba pasando en Chile. Algunas, sin embargo, se convirtieron en un instrumento de justificación de la derrota del gobierno de la Unidad Popular, mientras que otras trataron de recomponer la pérdida de la relación entre lo social y lo político y de generar memoria colectiva.

Este es el caso de *Il pleut sur Santiago* de Helvio Soto, que es un homenaje a la figura de Salvador Allende y está filmada con el propósito de exaltar lo que fue el proceso político-social de la Unidad Popular.³⁵ Dicha película responde al enfoque

33. Jacqueline Mouesca, *Cine Chileno*, 34-35. Para una lista detallada de la producción cinematográfica en el exilio véase: "Cronología del cine chileno en el exilio, 1973-1983", *Literatura Chilena. Creación y crítica* n.º 27 (1983): 15-21 y Jacqueline Mouesca, "Filmografía chilena post-golpe (1973-1980)", *Araucaria de Chile* n.º 11 (1980): 147-155.

34. Jacqueline Mouesca, *El documental Chileno* (Santiago: LOM Ediciones, 2005), 101; También Jacqueline Mouesca, *Cine Chileno*, 35.

35. Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 46.

explícito propuesto por Rosenstone, ya que su filmación es un reflejo de las preocupaciones sociales y políticas de la época en que fueron realizadas y, tal como se dijo antes, tuvo una doble función al momento de su producción, ya que, por una parte, buscó representar un suceso histórico –la Unidad Popular y el golpe de Estado– y además ser la expresión de la identidad del exilio, generar memoria colectiva y convertirse en un material de educación, información y denuncia.

3. *Il pleut sur Santiago* y la representación de la represión, el sufrimiento y el dolor del pueblo chileno

Realizar películas y documentales en el exilio fue un modo de advertir al público extranjero lo que los cineastas chilenos exiliados estaban sintiendo, viviendo y sufriendo; estas obras, por lo tanto, plasmaron la situación chilena y se presentaron como realizaciones comprometidas con la realidad social y política, al igual que con la denuncia. Desde esta perspectiva –y como se vio anteriormente– el cine puede considerarse como un testigo de las formas de pensar y sentir de la sociedad, operar como un testimonio histórico y como un agente que vehicula representaciones e influencia ideológica y política.³⁶

Helvio Soto (1930-2001) desde mediados de la década de 1960, comenzó a destacarse como uno de los cineastas más prominentes del cine experimental y social en Chile. Bajo el alero de la Universidad de Chile e impulsado por la idea de "filmar la realidad" grabó gran cantidad de cortometrajes y películas, entre ellas *Caliche Sangriento* (1969), censurada por el gobierno de Eduardo Frei Montalva, y *Metamorfosis del jefe de policía política* (1973), que no se exhibió en Chile debido al golpe militar.³⁷ Durante la Unidad Popular desempeñó funciones administrativas en Televisión Nacional de Chile (TVN) y mantuvo una relación problemática con otros cineastas identificados también con el Nuevo Cine Chileno. Soto se distanció de cineastas como Miguel Littín, Aldo Francia y Raúl Ruiz, ya que sus películas mostraban las contradic-

36. Michele Lagny, *Cine e historia*, 187-188; también Robert A. Rosenstone, *El pasado en*; Robert A. Rosenstone, *The Historical Film*.

37. Algunas películas y cortometrajes destacados de este cineasta son: *Yo tenía un camarada* (1964); *El analfabeto* (1965); *Erase un niño, un guerrillero, un caballo* (1967); *Lunes 1º, domingo 7* (1968); *Caliche Sangriento* (1969); *Voto + Fusil* (1971); *Metamorfosis del jefe de policía política* (1973) y *La triple muerte del tercer personaje* (1979).

ciones del gobierno de la Unidad Popular. Ejemplo de ello fue *Voto + Fusil* (1971), cinta en que se observan profundas contradicciones referentes al proceso de construcción del socialismo chileno, pues se exponía el dilema que afectó a la izquierda chilena de optar por la vía armada o la vía electoral para la construcción del socialismo en Chile.

Según Tomás Cornejo, el cine de Soto se enmarcó en el devenir de los acontecimientos, ya que fue crítico del pasado e influenciado por el ritmo de los hechos políticos del presente, y los problemas de Soto con otros cineastas tuvieron que ver en su mayoría con una intención política de llegar a otro tipo de público –el masivo– y no solo el político. Asimismo, las objeciones que suscitó la obra de Soto provinieron también de la experimentación formal en la que se sustentó su obra al poner en tensión los terrenos del cine de ficción y el documental.³⁸

Il pleut sur Santiago fue una de las primeras películas filmadas en el exilio de gran comercialización y distribución internacional, que se preocupó por mostrar el Chile de la Unidad Popular y el posterior golpe de Estado en 1973. La película fue producida en 1975 gracias a una alianza entre Francia y Bulgaria y fue rodada en ciudades de ambos países. Ambientada en Santiago de Chile, pero hablada en francés, la película contó con condiciones de producción y apoyo económico considerables. Prevista originalmente con la ayuda financiera del gobierno de Argelia, tuvo que buscar otro medio de patrocinio al fallar esta y se produjo entonces con el apoyo financiero del gobierno búlgaro.³⁹ Mientras que en Francia Soto tuvo la posibilidad de contar con un elenco de intérpretes y actores franceses de primera línea, como Jean-Louis Trintignant, Annie Girardot, Laurent Terzieff, Henri Poirier, el búlgaro Naicho Petrov y la actriz chilena Patricia Guzmán. Además, la película fue rodada con técnicos de producción en su mayoría europeos y la música estuvo a cargo del compositor Astor Piazzola.⁴⁰

La película de Soto, además de ser un homenaje a la figura de Allende y a la Unidad Popular, es un relato de la represión, el sufrimiento y el dolor del pueblo chileno el día del golpe de Estado de 1973, es una denuncia de la desaparición de personas, de los secuestros y las torturas por parte del terrorismo de Estado. La película co-

38. Tomás Cornejo, "Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular", *Atenea* n.º 508 (2013), 13-29.

39. Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia*, 47.

40. Jacqueline Mouesca, *Cine Chileno*, 35.

mienza con un discurso militar hacia las tropas, indicándoles que su accionar salvará a Chile. Soto nos muestra el movimiento de tropas, tanques y vehículos militares. Sin embargo, el director –y como forma de contextualizar al público extranjero– utiliza el recurso cinematográfico de retroceder el tiempo, retroceder la historia, y vuelve al contexto de la elección presidencial de 1970, mostrándonos las diversas dinámicas que se dieron en aquella coyuntura histórica, como el papel de Eduardo Frei, los agentes de la CIA, el asambleísmo y la actitud del Comando Central de la Unidad Popular.

Soto nos recrea el dilema del reconocimiento de la victoria electoral del presidente Salvador Allende; se aboca a informarnos y a representar las actuaciones del candidato de la derecha Jorge Alessandri, el demócrata cristiano Radomiro Tomic, las disputas y discrepancias en la Democracia Cristiana, el rol del ejército, del general *René Schneider* y el periodista Augusto Olivares. Dicha decisión filmica del director nos demuestra el interés por explicar detalladamente a la comunidad europea las dinámicas políticas del Chile de la época, ya que difícilmente Soto, al haber contextualizado su película solamente en el golpe, hubiera logrado generar emoción en los espectadores, denunciar y crear memoria colectiva, como se verá más adelante.

Il pleut sur Santiago nos introduce a toda la gama de discrepancias, disputas y conspiraciones de los diferentes sectores de la política nacional del periodo. Así, por ejemplo, al momento de representar la publicación y el reconocimiento de la victoria electoral de Allende, Soto nos muestra la decepción del Presidente Eduardo Frei y realiza una toma a este personaje sentado en un escritorio y diciéndole al Ministro del Interior: "tranquilícese, reconocer el resultado de unas elecciones es una cosa, dejar oír la voz de los marxistas es otra cosa, el procedimiento parlamentario nos deja bastantes posibilidades y no les haremos la vida fácil" (17:33). En la escena siguiente, Soto enfoca el Comando General de la Unidad Popular, que informa a sus seguidores de los resultados y anuncia reunión para la celebración en las afueras de la sede de la Federación de Estudiantes de Chile.

La escena en la que se enfoca un televisor con el discurso de Allende, a nuestro juicio, es un recurso utilizado por el director para introducirnos en el impacto que ocasionó la victoria electoral en el mundo militar. Soto enfoca las caras de los generales y subalternos, al igual que el agente de la CIA, mientras de fondo –y dando la idea de que es el audio de la TV– se escucha la voz de Allende diciendo: "no seré un presidente más, seré el primer presidente, el primer gobierno, auténticamente demo-

crático, popular, nacional y revolucionario de la historia de Chile" (18:20). Las caras de tensión de los soldados son enfocadas mientras otros recuerdan que aún hay blindados a disposición.

En la escena siguiente Soto vuelve al día del golpe y enfoca una calle llena de tanques y convoyes militares estacionados a la espera de las órdenes. También nos muestra la esperanza del ministro Tohá y de Allende que aún confiaban en Pinochet, al igual que la intriga que les generaba la pérdida de contacto con la ciudad de Valparaíso. El discurso de un general frente a sus tropas, justificando la intervención, también es clave en la película y, a la vez, es utilizado por el director para informar y denunciar las causas mismas del golpe:

Un solo enemigo, el marxismo, un solo objetivo, terminar con el marxismo, terminar hoy y para siempre (...) Desde que está en el poder (Allende) no ha dejado de enfrentar una parte de Chile contra la otra. Hoy viendo a Chile al borde del precipicio el ejército grita alto, estaréis orgullosos de haber tomado parte de esta cruzada del 11 de septiembre. Ahora si alguno de vosotros no está de acuerdo con el ejército que tenga el valor de decirlo, que salga de la formación. ¿Alguno más? ¿Ninguno más? Quedáis arrestados. (26:40)

Los seis soldados que rompen filas, tal como indica el militar, son arrestados. Soto enfatiza las cámaras en la cara del general y, más adelante en la película, el teniente Herrera –uno de los que rompió filas– es despojado de sus armas. Luego, el director decide enfocar el edificio donde lo tenían detenido y se escuchan dos disparos. Lo que acabamos de reseñar muestra que el apoyo militar al golpe de Estado no fue general y también que hubo sectores castrenses que mostraron su oposición.

Una frase emitida por la Radio Corporación es la que da el título a la película (Llueve sobre Santiago), ya que el día 11 de septiembre en la radio –al dar inicio a sus transmisiones más temprano de lo habitual– se escucha al locutor radial decir "hoy tan cerca de la primavera llueve sobre Santiago e Isla de Pascua" (27:40). Una joven partidaria del gobierno de la Unidad Popular se asoma a la ventana y capta el mensaje; horas más tarde, un automovilista –que también tiene sintonizada la Radio Corporación– escucha al locutor radial decir: "está lloviendo es un acertijo, muchos ya lo captaron". Sin embargo, más que un acertijo, la frase es una metáfora utilizada por Soto para denotar el movimiento de tropas militares y la catástrofe que se espera.

El director hace un esfuerzo por abarcar todos los aspectos de la organización político-social de la época y nos muestra a los estudiantes, a los pobladores y a

los adherentes al gobierno. Así, por ejemplo, son representados los comandos y los progresos de la Unidad Popular, las fábricas, los cordones industriales, las relaciones obrero-estudiantiles, las peñas folclóricas, las reuniones en los centros comunales y el problema de la ley de control de armas. También el director trata de mostrarnos el papel de la CIA, de los gremios de camioneros y la oposición al gobierno, todo como un recurso para explicar de mejor manera el contexto chileno previo al golpe de Estado:

Reunión en el Centro Comunal, (...) jamás había hecho nadie tanto por el pueblo como la Unidad Popular en menos de dos años y por eso cada vez hay más gente que vota por las izquierdas (y) hagan lo que hagan no podrán impedir que la gente vote por las izquierdas, pero, camaradas, hay cosas que no funcionan bien y que no debemos permitir que se nos hagan, el ejército se sirve de la ley sobre el control de armas para dismantelar las organizaciones de izquierda, y sin tocar a los fascistas, los camioneros están en huelga y los comerciantes no tardarán en estarlo, (también) están los médicos que rehúsan curar y eso es una vergüenza, mejor dicho, es un crimen, y hay que impedirlo camaradas, ahora ya no se trata de elecciones, es la guerra, quieren la guerra, así que debemos organizarnos todavía mejor, organicemos la defensa, organicemos nuestro propio aprovisionamiento, organicemos el poder obrero popular. (56:40)

El día del golpe los tanques y tropas militares son representados aplastando y destruyendo todo a su paso (50:57); mientras tanto, la radio sigue informando: "desgraciadamente sigue lloviendo sobre Santiago e Isla de Pascua" (42:20). Esta escena es complementada con imágenes de tanques y helicópteros, los cuales, según la mirada del director, representan la lluvia sobre Santiago. Por otra parte, la imagen del trabajador Jorge González despidiéndose de sus hijos y esposa para ir a defender la fábrica (34:31) es un claro ejemplo de la representación propuesta por el director de la frustración y del inicio del drama de cientos de trabajadores y familias chilenas que se vieron en la disyuntiva de separarse para ir en defensa del pueblo, sus ideales políticos y la democracia.

El dilema de Allende sobre el exilio o la resistencia en el interior de La Moneda también es ampliamente representado por el director; esto sirve de precedente para que el ataque y la defensa de la sede de gobierno sean épicamente representados en la película. La organización y la lucha estudiantil el día del golpe en la Universidad Técnica del Estado (UTE) también es significativa en la película. El director enfoca a un estudiante arriba de una mesa despertando a sus compañeros y diciendo: "primero hay que levantar barricadas a las entradas de los pasajes; segundo organizar un

puesto de socorro para los heridos; tercero juntar todos los archivos para poder quemarlos" (42:38). En la UTE se muestran rayados y gritos de que la "Universidad Técnica luchará hasta el final contra el fascismo", para posteriormente representar la resistencia estudiantil armada de los estudiantes en el interior de la universidad (52:35).

En la parte de la película en la que se representa el último discurso de Allende en medio de las balas y los bombardeos, Soto utiliza la edición de la película como un medio que permite manipular las emociones de su audiencia, ya que el discurso está contrastado con las imágenes más crudas del ataque y el bombardeo al Palacio de La Moneda y de la resistencia tanto desde el interior del palacio como en algunas fábricas y cordones industriales. Soto representa de forma heroica la defensa del palacio realizada por los ministros, funcionarios de gobierno, el Grupo de Amigos Personales (GAP) y el propio presidente, y, al tiempo, nos muestra secuencias de ancianos, mujeres y niños mirando a los militares, todo con el fin de causar emoción en los espectadores. De allí la decisión fílmica del director de reproducir por completo las últimas palabras de Allende transmitidas por Radio Magallanes el día del golpe.

Conciudadanos, ante estos hechos solo me cabe decir a los trabajadores, yo no voy a renunciar, colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza que la semilla que entregáramos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales, ni con el crimen, ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos. Trabajadores de mi Patria: quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que solo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley, y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección: el capital foráneo, el imperialismo, unido a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición (...), víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas esperando con mano ajena reconquistar el poder, para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano. (1:07:28)

La escena de un Salvador Allende combatiendo y posteriormente cayendo abatido en una escalera, luego de recibir balazos por la espalda, considero que necesita un tratamiento aparte, ya que Soto intenta martirizar la figura del presidente, quien

defendió de manera heroica la estabilidad democrática y por eso fue asesinado por la espalda por los militares (1:17:13). De esta manera, Soto representa en la película una manipulación y una ficción histórica propia de su cine, pero con la finalidad de resaltar el pensamiento y la visión de la izquierda chilena, tanto en Chile como en el exilio, en el contexto pos golpe de Estado⁴¹. Lo anterior nos remite al problema que afectó a la izquierda en la época, ya que no era bien visto que un presidente se suicidara en la sede de gobierno. Un presidente asesinado podía ser utilizado por la izquierda y la oposición a la dictadura de mejor manera que un presidente que se suicida en defensa de la democracia.

Los combates callejeros en las inmediaciones de las fábricas también son representados en la película y la escena en que tres soldados levantan un pañuelo blanco y se rinden, ya que quieren combatir del lado de los trabajadores, "pasar a combatir al lado del pueblo" (1:19:46), es clave y, al igual que en la escena en la que los militares abandonan filas, el director intenta demostrarle a la comunidad internacional que no todos los militares chilenos fueron golpistas y que también hubo quienes se opusieron.

Los trabajadores, igual que Allende, son mostrados en la película de forma heroica. Esto se comprueba mirando las escenas que representan el dilema de la lucha de los trabajadores en contra de los tanques y del fusil y la bomba molotov contra los cañones (1:22:45). El director también recrea los dilemas y las disputas de los propios trabajadores que se encuentran en los cordones industriales el día del golpe, ya que algunos deciden tirar las armas al piso y abandonar la resistencia, mientras otros siguen combatiendo, pero ante el poderío militar deciden rendirse. El obrero Jorge González –que antes había protagonizado la escena en que se despide de su familia para ir a combatir– es fusilado junto con un soldado desertor en la misma fábrica donde resistían, mientras que todos sus compañeros son detenidos (1:25:26).

Luego de esta escena, los diálogos por minutos se acaban, se escucha la voz de un narrador, que da la impresión de que la película se convierte en un documental (recurso constantemente utilizado por este director)⁴², todo bajo la música de Astor Piazzolla:

41. Difícilmente en los años posteriores al golpe de Estado los adherentes al gobierno de la Unidad Popular y los miles de chilenos en el exilio creyeron que Allende se suicidó y más bien interpretaban la tesis del suicidio como un impulso del régimen militar para resaltar la cobardía del mandatario.

42. Véase Tomás Cornejo, *Filmar a contrapelo*, 22.

Esta ciudad que ha sido lugar de una esperanza tan grande no es ahora más que la capital del terror, en cada barrio se desencadena la casa de los vencidos (...) a los corresponsales extranjeros les es imposible trabajar (...) a causa de una censura absoluta, el país [ha caído] en el horror y en el oscurantismo, en las Universidades todos los rectores han sido destituidos y sustituidos por militares (...) los sacerdotes son diariamente detenidos, torturados o fusilados, ya no se cuentan los artistas, los intelectuales y los periodistas asesinados o encarcelados, la tortura se ha convertido en una regla de los interrogatorios, los tribunales militares son permanentes y pronuncian regularmente la pena de muerte después de una parodia de juicio. Aprovechando la ignorancia en la que tiene a la opinión la Junta trata de justificarse y de hacer creer en un retorno a la normalidad, mientras los refugiados continúan acudiendo a las embajadas, hasta el punto de que las Naciones Unidas han decidido enviar a Santiago su alto comisario a los refugiados, como si Chile hubiese sido devastado por una catástrofe natural. (1:35:06)

La narración, sin embargo, va acompañada de las imágenes de la resistencia a los militares, de los allanamientos, de las muertes en la calle, de cadáveres flotando en los ríos, de la quema de libros, todo con el fin de imbuir emotividad al relato e influir en la percepción de los espectadores. Lo expuesto nos lleva a dos problemas entrelazados: por un lado, un problema estético –en palabras del cineasta alemán Harun Farocki– que tiene que ver con la intención de dirigirse a los sentimientos de un espectador; por otro lado, un problema de tipo político, ya que pone en tela de juicio y critica el papel de los militares, la CIA y su responsabilidad en los sucesos relatados.⁴³

La película termina con la imagen de la Junta Militar encabezada por Pinochet –representado con lentes oscuros mientras se arregla el botón con el escudo nacional de su uniforme– defendiendo ante la prensa la intervención militar. A la pregunta sobre la nacionalización del cobre, responde que Chile debe “volver al sistema económico fundado sobre la oferta y la demanda, las minas de cobre serán devueltas a sus legítimos dueños”, los empresarios norteamericanos (1:18:00). Un periodista interrumpe e informa de la muerte del poeta Pablo Neruda, lo que lleva a la deducción de que Soto quiso representar la conferencia de prensa realizada el día 23 de septiembre de 1973.

Según Jacqueline Mouesca, *Il pleut sur Santiago* de Helvio Soto fue una producción decepcionante, a pesar de que en algunos países tuvo buena acogida por el

43. Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 83.

público. Soto, según esta autora, no tuvo éxito en el exilio y su trabajo decayó, ya que películas como *Metamorfosis del Jefe de Policía Política* y *La triple muerte del tercer personaje* sufrieron un rechazo generalizado, lo que llevó a que este director dejase de representar el tema chileno en sus películas.⁴⁴

Sin embargo, para lo que acá interesa, consideramos –como se anunció antes– que la película de Soto responde al enfoque explícito de Rosenstone, ya que es el fiel reflejo de las preocupaciones sociales y políticas del contexto en que se filmó y trata del modo más fidedigno los sucesos históricos que refiere: ejemplo de esto es el asambleísmo, los discursos de Allende y los conflictos internos entre los diferentes bloques de la esfera política chilena del periodo. Si bien el apoyo económico y el financiamiento franco-búlgaro influyeron claramente en la exacerbación de la representación de la democracia y la Unidad Popular, no se debe olvidar que el trabajo de Soto previo a la filmación de esta película también había estado caracterizado por la exacerbación de lo político y lo social y por la mezcla entre el cine de ficción y el documental.

La historia representada en *Il pleut sur Santiago* construye un mundo histórico que intenta reconstruir y restituir la memoria colectiva. La riqueza de la película reside en que expone acontecimientos procedentes o derivados de la realidad y de la coyuntura política y social del período 1970-1973. A través de esta película Soto realizó en el contexto pos golpe militar un importante aporte a la reconstrucción de la memoria colectiva de la izquierda chilena y a la unificación de los lazos entre lo social y lo político aplastados por la dictadura.

Desde esta perspectiva, seguimos los planteamientos propuestos por Pilar Amador, para quien en una película histórica la memoria colectiva puede ser comprendida como la suma de los acontecimientos reales, que se reflejan en un conjunto de múltiples textos culturales y que pueden proporcionar a sus observadores diferente información.⁴⁵ De esta manera, *textos que fueron la realidad* (discurso de Allende) son complementados con *textos que no fueron la realidad* (resistencia de Allende en La Moneda), sino construcciones de lo que posiblemente los guionistas y directores

44. Jacqueline Mouesca, *Cine Chileno*, 35.

45. Pilar Amador, "El cine como documento social: una propuesta de análisis", *Ayer* n.º 24 (1996): 113-145; véase también el trabajo de Francisco Zubiaur, "El cine como fuente histórica", *Memoria y Civilización* n.º 8 (2005): 205-219.

creen que fue dicha realidad. Sin embargo, una combinación de lo anterior hace que esta película histórica se convierta en material para reconstruir dicha memoria colectiva.

Por lo antes expuesto es que *Il pleut sur Santiago* tiene una clara función política, ya que es una película al servicio de una causa política que está marcada por una serie de dependencias y relaciones; a la vez que tiene en cuenta normas constitutivas internas, integra de múltiples formas la manifestación de diversos elementos provenientes del contexto social. En este sentido, es posible apreciar en la película la presencia de diferentes estadios connotativos vinculados a diversos niveles de lectura y posibilidades de análisis.⁴⁶ Todo esto hace de la película de Soto un campo privilegiado para introducirnos en la representación del imaginario de la izquierda chilena y su mirada al golpe de Estado en los años del inicio de la dictadura chilena.

Dicho imaginario artístico-literario del exilio chileno –como bien lo ha destacado la investigación de Miguel Rojas Mix– se fue configurando a medida que avanzaba la dictadura en torno a la recuperación democrática.⁴⁷ Por esto es que la película de Soto intenta dar cuenta del proceso de descomposición democrática abarcando el marco histórico que transcurre desde el día de la elección presidencial de Allende, en 1970, hasta el día del golpe de Estado de 1973.

Comentarios finales

En la relación entre cine e historia la mirada de los estudiosos debe ser múltiple y debe tenerse en cuenta que la producción-realización de la película, entendida esta como un trabajo unipersonal, está vinculada a la actividad organizadora y a un principio de selección a partir del cual se elabora una realidad: la del director. De ahí que el resultado es un producto social, un texto/discurso cultural enunciado desde las posiciones e intenciones de una determinada cultura o ideología.⁴⁸

La película de Soto construye un mundo marcado por la realidad y la ficción; está claramente influenciada por la visión de la izquierda chilena pos golpe y es una

46. Pilar Amador, *El cine como*, 115.

47. Miguel Rojas Mix, *El Imaginario. Civilización y cultura en el siglo XXI* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006).

48. Pilar Amador, *El cine como*, 115-116.

película ideologizada, ya que es un homenaje a la figura de Allende y a los trabajadores; representa la visión de la izquierda frente al suceso histórico del golpe de Estado y trata de reconstruir y restituir la memoria colectiva y la pérdida de los lazos entre lo social y lo político. Por todo lo anterior es que esta película puede ser entendida como la expresión de la identidad del exilio y el anhelo de la recuperación democrática.

Desde esta perspectiva, la película de Soto está enmarcada en el contexto histórico de su filmación y en la coyuntura política. Para el director es imposible concebir la historia de otra forma. En el imaginario de Helvio Soto y de los cineastas, como también en la mayoría de los exiliados, la imagen de Allende y la recuperación de la democracia eran de suma importancia. Esto explica lo monotemático del cine chileno en el exilio y su obsesión por representar lo político, la Unidad Popular, el golpe de Estado, la dictadura y el exilio.

Finalmente, la relación entre el cine y la historia, y la representación de la historia en el cine, es algo complejo; sin embargo, en lo que respecta a su utilización como una fuente histórica, considero que el valor de la película no se limita solamente a lo que testimonia como un documento procedente del pasado, ya que también es importante destacar y reflexionar sobre el papel que tuvieron esta y las demás películas y documentales producidos por los chilenos en el exilio, en tanto agentes históricos en el momento de su producción, y cómo estas contribuyeron a la configuración de realidad en aquel momento.

Durante los primeros años de la dictadura, la izquierda chilena trató de mantener las ideas expuestas en *Il pleut sur Santiago*. De allí que claramente –y por lo expuesto en los párrafos anteriores– pueda utilizarse como una fuente histórica, aunque con ciertas limitaciones, ya que algunas de sus escenas pueden interpretarse como documentos o fuentes históricas fidedignos, como el discurso de Allende pronunciado en Radio Magallanes. También son destacables ciertos recursos formales utilizados para su producción, como por ejemplo el material fotográfico publicado en la prensa, el registro directo de audio utilizado en los combates callejeros y los archivos de audio originales tomados de las emisoras radiales.

Pero no solamente de esta manera la película puede ser considerada como una fuente histórica, ya que si tenemos en cuenta los planteamientos del historiador inglés Peter Burke, para quien las imágenes son una forma importante de documento

histórico porque reflejan un testimonio ocular y pueden convertirse en un relato más fluido e impulsar un "efecto-realidad" o una "ilusión-realidad"⁴⁹, *Il pleut sur Santiago* nos entrega un valioso testimonio de los años previos al golpe de Estado de 1973 y sus escenas pueden provocar adhesión, rechazo o indiferencia, sobre todo las de carácter pasional. Estas escenas, sin embargo, para los historiadores pueden transmitir mucho más que una simple imagen histórica, ya que nos pueden representar, en cuanto a su significación, mucho más que los documentos escritos, pues transmiten algo que los documentos, aunque así lo sean, jamás podrán transmitir: "la sensación de veracidad". Con todo, es preciso que los historiadores evalúen la autenticidad de las escenas representadas en la película en general, como también de los testimonios expuestos en ella en particular, para contrastarlos críticamente con las bases documentales.

Desde esta perspectiva y siguiendo a Marc Ferro, Michele Lagny, Robert A. Rosenstone y Pierre Sorlin, los historiadores debemos rescatar de las películas históricas lo que los documentos escritos no nos muestran, "las marcas de las épocas anteriores", los objetos habituales, las ropas, las voces, los gritos, las proclamas, la experiencia específica de la vida cotidiana y los testimonios, y no convertirnos en críticos de la ficción histórica de las películas que tratan sobre temas históricos propias de la industria cinematográfica moderna.

Por todo lo dicho es que los historiadores debemos preocuparnos y utilizar los aspectos políticos, sociales y culturales que nos muestran las películas históricas, ya que estas son fiel reflejo de la época en que fueron producidas. También debemos tener la capacidad de mirar e interpretar las películas como un discurso histórico surgido del *ensamblaje organizado* de lo que la mirada de los realizadores ha querido plasmar en el documento filmico.⁵⁰ Solo si tomamos en consideración lo anterior podremos introducirnos de forma idónea en las películas de carácter histórico o que intentan representarnos la historia.

49. Peter Burke, *Visto y no visto*, 195-198.

50. Peter Burke, *Visto y no visto*, 123.

Bibliografía

Fuentes Primarias

Soto, Helvio. *Il pleut sur Santiago* (Llueve sobre Santiago). Francia-Bulgaria: 1975. (Film).

Fuentes secundarias

Amador, Pilar. "El cine como documento social: una propuesta de análisis". *Ayer* n.º 24 (1996): 113-145.

Arrieta, Álvaro. "El exilio en Chile a través del testimonio de Patricia Ovalle". (Inédito).

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

Bradford Burns, Edward. *Latin American Cinema: Film and History*. Los Angeles: University of California Press, 1975.

Cavallo, Ascanio. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar, 2007.

Comblin, Joseph. *Le pouvoir militaire en Amérique Latine. L'idéologie de la sécurité nationale*. Paris: Jean-Pierre Delarge Éditeur-Éditions Universitaires, 1977.

Cornejo, Tomás. "Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular". *Atenea* n.º 508 (2013): 13-29.

Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico*. Santiago: Sudamericana, 2001.

Corvalán Márquez, Luis. *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile. Izquierda, centro y derecha en la lucha entre los proyectos globales, 1950-2000*. Santiago: Sudamericana, 2002.

"Cronología del cine chileno en el exilio, 1973-1983", *Literatura Chilena. Creación y crítica* n.º 27 (1983): 15-21.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

Ferro, Marc. "El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?". En *Hacer la Historia*, editado por Jacques Le Goff y Pierre Nora. Barcelona: Editorial Laia, 1980, Vol. 3, 241-260.

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 1995.

Ferro, Marc. "¿A quién le pertenecen las imágenes?". *ISTOR. Revista de historia internacional* Vol: 5 n.º 20 (2005): 49-60.

Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Ediciones AKAL, 2008.

Franco, Marina. "Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino". En *Problemas de historia reciente del cono sur*, compilado por Ernesto Bohlavsky, Marina Franco, Mariana Iglesias y Daniel Lvovich. Buenos Aires: Universidad Nacional del General Sarmiento-Prometeo Libros, 2010, Vol. 2, 303-321.

Garcés, Joan. *Allende y la experiencia chilena. Las armas de la política*. Barcelona: Editorial Ariel, 1976.

Harner, Tanya. *Allende's Chile and the inter-American Cold War*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.

King, John. "Chilean cinema in revolution and exile". En *New Latin American Cinema*, editado por Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1997, Vol. 2, 397-418.

Lagny, Michele. *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación histórica*. Barcelona: Bosch Comunicación, 1997.

Lema, Nicolás. "Pensamientos sobre un nuevo cine. Los cineastas de izquierda en el contexto revolucionario de la Unidad Popular". En *Seminario Simón Collier 2006*. Santiago: Instituto de Historia PUC, 2006.

Llona, Marcel. "Arde el cine chileno". En *El estadio. Once de septiembre en el país del edén*, editado por Sergio Villegas. Santiago: Emisión, 1990, 151-154.

López, Ana M. "An 'other' history: The new Latin American cinema". En *New Latin American Cinema*, editado por Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1997, Vol. 1, 135-156.

Marín, Pablo. "Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria". Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Chile, 2007.

Marín, Pablo. "Prólogo. El desafío de Robert A. Rosenstone a nuestra idea de la historia". En *Cine y Visualidad. Historización de la Imagen contemporánea*, Robert A. Rosenstone. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2013, 7-16.

Martin, Michael T. (ed.). *New Latin American Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, Vol. 2.

Mouesca, Jacqueline. "Filmografía chilena post-golpe (1973-1980)". *Araucaria de Chile* n.º 11 (1980): 147-155.

Mouesca, Jacqueline. *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco Años de Cine Chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.

Mouesca, Jacqueline. *Cine Chileno. Veinte años, 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1992.

Mouesca, Jacqueline. *El Cine en Chile. Crónica en Tres Tiempos*. Santiago: Planeta, 1997.

Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. *Cine y Memoria del siglo XX. Cuadros sinópticos, 1895-1995*. Santiago: LOM Ediciones, 1998.

Mouesca, Jacqueline. *El documental Chileno*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

Norambuena, Carmen. "Exilio y retorno. Chile 1973-1994". En *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, editado por Mario Garcés y Pedro Milos. Santiago: LOM Ediciones - Universidad de Santiago de Chile - ECO, 173-187.

Norambuena, Carmen. "El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana". *Sociohistórica. Cuadernos del CISH* n.º 23-24 (2008): 163-195.

Pick, Zuzana M. "Chilean cinema in exile". En *New Latin American Cinema*, editado por Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1997, Vol. 2, 423-440.

Pinto, Julio (ed.). *Cuando Hicimos Historia. La Experiencia de La Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

Power, Margaret. *Right-Wing Women in Chile: Feminine Power and the Struggle Against Allende, 1964-1973*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993.

Rojas Mix, Miguel. *El Imaginario. Civilización y cultura en el siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

Rosenstone, Robert A. *Revisioning history: film and the construction of the past*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

Rosenstone, Robert A. "The Historical Film as Real History". *Film-Historia* Vol: 5 n.º 1 (1995): 5-23.

Rosenstone, Robert A. "La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". *ISTOR. Revista de historia internacional* Vol: 5 n.º 20 (2005): 91-108.

Rosenstone, Robert A. "El cine histórico como un campo, un modo de pensamiento (la historización) y una broma que le jugamos a los muertos". En *Cine y Visualidad. Historización de la imagen contemporánea*, Robert A. Rosenstone. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2013, 17-34.

Rosenstone, Robert A. *Cine y Visualidad. Historización de la Imagen contemporánea*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2013.

Salvador, Alicia. *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la historia contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997.

Sorlin, Pierre. "El cine, reto para el historiador". *ISTOR. Revista de historia internacional* Vol: 5 n.º 20 (2005): 11-35.

Valdés, Juan Gabriel. *Pinochet's economists. The Chicago School of Economics in Chile a study in the transfer of ideas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Winn, Peter. *Weavers of revolution. The Yarur workers and Chile's road to socialism*. New York: Oxford University Press, 1986.

Winn, Peter (ed.). *Victims of the Chilean Miracle. Workers and Neoliberalism in the Pinochet era, 1973-2002*. Durham: Duke University Press, 2004.

Yocelevzky, Ricardo. *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura. 1970-1990*. Santiago: FCE, 2002.

Zubiaur, Francisco. "El cine como fuente histórica". *Memoria y Civilización* n.º 8 (2005): 205-21