Notas al margen de una aventura cinematográfica: La espiral vuelve a casa

ARMAND MATTELART :: 13/09/2017

La gestación del documental que muestra cómo la burguesía, y sus medios, construyeron su estrategia para acabar con la Unidad Popular

Apenas desembarcado en París, en octubre de 1973, después de mi expulsión de Chile por la dictadura, Chris Marker me propuso formar parte del equipo de realización de un film sobre la "experiencia chilena". Había encontrado al documentalista francés el año anterior en su visita a Chile para observar cómo las fuerzas de izquierda encaraban las políticas culturales desde el cine. Su estadía en Santiago coincidía con la de Costa Gavras que -trágica premonición- venía a filmar en la capital Estado de sitio (1). Jacques Perrin, productor de las películas del cineasta griego y actor de la generación de la nueva ola, los acompañaba. Perrin fue recibido por Salvador Allende y conversó de la posibilidad de un proyecto de film con el periodista Augusto Olivares.

El mismo que el 11 de septiembre morirá en el Palacio de la Moneda, al lado del presidente. Todos estos antecedentes para explicar la prontitud de la decisión de Jacques Perrin y de Reggane Films, de producir 'La Spirale' [ver documental] y la propuesta de Chris Marker de asociarme a lo que iba a revelarse una verdadera aventura cinematográfica. Duró dos años, de fines de 1973 a fines de 1975. Físicamente por lo menos. Mentalmente mucho más, las imágenes del film sobre las cuales había trabajado tanto, en ese lapso se mezclaban con las que había segregado en mi vivencia en Chile desde septiembre de 1962.

Medios de comunicación

Cuando encontré a Marker en 1972, yo estaba inmerso en los proyectos de prensa protagonizados por los obreros y obreras de los cordones industriales y otras organizaciones de poder popular como los comandos comunales que surgían en respuesta a la agudización de la ofensiva de las fuerzas de oposición a raíz de la huelga de los camioneros de octubre 1972 y frente a la dificultad de los partidos de izquierda, que integraban la Unidad Popular, de formular una estrategia de comunicación para contrarrestarla. Con Marker compartía la creencia de que la cuestión de los medios de comunicación constituía un agujero negro en la historia del pensamiento del movimiento revolucionario.

En Francia, él había constituido un circuito paralelo de producción fílmica, creado una cooperativa bajo el nombre de SLON (Société de lancement des œuvres nouvelles) y colaboraba con los obreros en lucha. Me recuerdo que estaba fascinado por la experiencia del cinetren de Alexander Medvedkin, un cineasta soviético desconocido en la época en la mayoría de las historias del cine y que en los años treinta había «puesto el cine entre las manos del pueblo». Mi primera colaboración con Marker fue ayudarle a conseguir un editor para la publicación en español del diario de Medvedkin (2). Lo que no me fue difícil ya que mi amigo Héctor Schmucler, director de Siglo Veintiuno Argentina, se entusiasmó, al igual que yo, con el proyecto.

Cuando se trató de constituir al equipo de base que haría 'La Spirale', Marker llamó a Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux que habían compartido con él un largo recorrido en SLON de un trabajo militante y profesional a la vez. Entre otras tantas películas habían montado el film colectivo Lejos de Vietnam (1967) que había reunido a Marker, Klein, Ivens, Godard, Lelouch et Resnais.
Valérie acababa de montar la película Chili Septembre 1973 de Bruno Muel y Theo Robichet. Imágenes clandestinas y testimonios de militantes perseguidos, vistas a los prisioneros en el Estadio Nacional y, al final, el entierro de Pablo Neruda, que desemboca en la primera manifestación en contra de la dictadura. Se integró también, pero solo hasta octubre 1974, a Silvio Tendler, cineasta brasileño exiliado en Francia que había residido algún tiempo en Santiago. Una vez cumplida su misión de arquitecto del núcleo de realización, Marker nos dejó trabajar solos y se reincorporó en la última fase, después del montaje del material: la escritura del comentario y de su grabación por el actor François Périer y el cineasta de Mauritania, Med Hondo. Michèle y yo redactamos un texto de base siguiendo el montaje previo y Marker trabajó a partir de él. La versión final fue discutida secuencia por secuencia, imagen por imagen en la sala de montaje. Y en caso necesario se les ajustó.

Evitar las trampas

El reto mayor era que la concepción de este film se emprendía con muy escaso tiempo después del derrocamiento del Gobierno de la UP. La dificultad era dar cuenta de un acontecimiento tan complejo de analizar, tratar de remontar de los efectos a las causas, de las consecuencias a los principios, de lo particular a lo general, de lo compuesto a lo simple. De lo que convenimos muy rápidamente es de evitar tres trampas.

La primera, el «triunfalismo de la derrota»: para «no entregar armas al enemigo», borremos todas las contradicciones, todos los errores, evitemos tanto la crítica como la autocrítica, afirmemos que hemos perdido una batalla pero no la guerra, fabriquemos retrospectivamente una imagen piadosa del combate perdido. Así, las tropas serán galvanizadas, los amigos reconfortados, los enemigos frustrados. Más tarde habrá tiempo para volver sobre la historia real. El problema es que la historia prueba que este «más tarde» nunca suele ocurrir.

La segunda: el sectarismo. Utilizar el acontecimiento analizado en la medida en que prueba la exactitud de una «línea» en contra de otra, hacer de él rehén de una facción. Con, en el caso presente donde la película se producía en un contexto francés y europeo e iba a ser lógicamente estrenado en esa parte del mundo, un elemento multiplicador: la posibilidad de que ciertos sectores utilizasen el acontecimiento en función de una situación eventualmente comparable, la de Francia, por ejemplo, donde se aspiraba a formar una Unión de la Izquierda, del tipo que había logrado constituir la UP chilena para ganar las elecciones. En esta situación, la anexión por una facción, cualquier sea, era susceptible de desembocar en un sectarismo al cuadrado, tan nefasto para el punto de partida del análisis, como para su punto de llegada.

Por fin, la trampa de la «objetividad» tipo televisión. Es decir, amputar un acontecimiento histórico de la parte de compromiso personal del cual es un componente, privarlo de esta

suerte de feedback que representa la conciencia de una historia viva en relación a una historia muerta, y cuya representación misma sigue actuando. Tratar de Chile como de Sumeria era al cabo el mejor medio para no entender nada, ni a los chilenos, ni a los sumerios.

Complejidad

La cuestión era cómo conciliar la responsabilidad de la información y de la crítica en un combate que seguía, y donde cada palabra pronunciada, cada acto efectuado desembocaba en la alternativa victoria o derrota, vida o muerte, con la necesidad de análisis más amplio, sin censura ni exclusiva, y con el necesario despeje que aporta toda visión un poco apasionada de la historia contemporánea. Eran las contradicciones en que de una manera u otra íbamos a deber movernos. Esta reflexión política sobre los presupuestos y los alcances del análisis hacía imperativa la diversidad misma de las fuentes de información y de testimonios, de los documentos audio, cinematográficos, fotográficos y periodísticos. Ya que se trataba de construir un film documental a partir de una materia prima filmada, en lo esencial, por otros. Y no cualquier documental, un film atípico, difícil de clasificar: un "documentario de criação", num sentido mais próximo do ensaio literário», se arriesgara a plantear en 2004 el crítico portugués de cine Augusto M. Seabra, ex miembro del jurado del Festival de Cannes. Categoría en que ubica también a «Markernassuas obras mais militantes» (3).

El hecho de que la realidad chilena haya sido a lo largo de los tres años de la Unidad Popular sobradamente filmada ayudó a la búsqueda del material. Globalmente eran los filmes de autores o de colectivos rodados durante la Unidad Popular por chilenos, latinoamericanos, norteamericanos, europeos. Los chilenos Patricio Guzmán, Douglas Hübner, Miguel Littin, Helvio Soto, Guillermo Cahn, Claudio Sapiaín, el italiano Renzo Rossellini, el estadounidense Saul Landau, el sueco Jan Lindquist, Bruno Muel, etc. El aporte de los cineastas cubanos con los noticieros de Santiago Álvarez, Miguel Torres. El ICAIC también tenía guardados los noticieros producidos por Chile Films durante la Unidad Popular. Patricio Guzmán puso a nuestra disposición El primer año, La respuesta de octubre y rushes de películas que estaba editando.

La solidaridad no era una palabra vana. El documentalista holandés Joris Ivens nos pasó su documental Valparaíso (1964) de donde extrajimos la secuencia sobre el «Tren de la victoria» durante la campaña electoral de Allende en ese año. En el plano histórico, claro que las cinetecas de EEUU fueron un mina, así como de nuevo el fondo del ICAIC. Por fin, los archivos de televisión en países como Canadá, Alemania, del oeste y del este, Inglaterra, Suecia, Suiza, Bélgica, Francia en particular, y de grandes agencias de noticias como AFP, UPI, la londinense Visnews. Disponíamos de los consecuentes archivos fotográficos de Marker, Rossellini, Tendler, de Raymond Depardon y de David Burnett, ambos de la agencia Gamma. Y al nivel de grabaciones sonoras documentales como el discurso de Carlos Altamirano en los cordones industriales pocos días antes del golpe, la entrevista al fundador de CUT, Clotario Blest, sobre la historia de la represión de la clase obrera y de numerosas entrevistas de obreros en los cordones que había logrado sacar del país.

La "burguesía leninista"

La variedad misma de las fuentes implicaba encontrar un «polo». No un «eje», término ambiguo, que puede contener bajo una apariencia de apertura todas las censuras, todas las mutilaciones.. De allí la voluntad de arraigar investigación y realización en un terreno sólido y definido. Las investigaciones que había emprendido a lo largo de la Unidad Popular y bajo la presidencia de Eduardo Frei me ha conducido a esta idea simple pero eficaz: encontrar la unidad del relato y de acción, no en la estrategia de la UP, sino en la de sus adversarios (4).

A partir de allí, muchas trampas podían ser descartadas y muchos problemas esquivados. Cómo la burguesía, los sectores históricamente dominantes, y sus gremios patronales, construyen su estrategia, cómo descubre construir un frente unido, una «línea de masa». Cómo reactiva para llegar a sus fines toda la acumulación histórica de las inversiones ideológicas de su hegemonía, cómo construye sus alianzas nacionales o internacionales para, al fin, hacer defender sus intereses de clase por gran parte de los gremios de una pequeña burguesía atemorizada. En resumen, cómo aplica por su cuenta las enseñanzas de los teóricos revolucionarios (por algo hablamos de una «burguesía leninista»), tal es el hilo conductor del film, llamando didácticamente a una reflexión sobre la estrategia y las tácticas de la UP.

Es por este ángulo que se aclara la unidad profunda del proceso (mejor percibida algunas veces, es clásico pero raramente ilustrado, por sus adversarios que por sus protagonistas). Por esta entrada se procede a la selección, en el material, entre lo accesorio y lo esencial. Es esta postura inicial la que distingue el film de los otros consagrados a la «experiencia chilena». 'La Spirale' pretende contener los elementos necesarios al entendimiento de la «historia de la Unidad Popular», pero en y desde el interior de un sistema de referencias «invertido». Esta perspectiva, en relación a otros films sobre Chile, es claramente expresada en el capítulo introductorio del film: “No contamos aquí la historia de la UP.

Otras películas lo hacen y se necesitarán muchas para expresar la riqueza de esos tres años. Queremos explicar cómo la derecha chilena hizo de esos tres años una máquina infernal que arranca antes de la elección de Allende”. Perspectiva que hay que leer en paralelo con el comentario sobre las últimas imágenes del film filmadas después del golpe: “Decir que la estrategia de la derecha fue la única razón de la caída de Allende es un argumento extraño, sería decir que el enemigo es invencible. Los que no toleran ninguna crítica a la UP no se dan cuenta de esta cara oscura de su fidelidad. Pero hay dos cosas. Desde el inicio, un plan inspirado por EEUU y organizado por la derecha chilena, realizado por la movilización de la pequeña burguesía, se fijó como objetivo la destrucción por todos los medios de la tentativa socialista”.

Rol de los medios de comunicación

Si la construcción de una línea de masas cobró un lugar tan políticamente estratégico durante los tres años de la UP es porque, a diferencia de lo que pasó en la historia de los regímenes que se reclamaron de una «vía al socialismo», las fuerzas de oposición conservaron todo su potencial de acción sobre la opinión pública. Incluso lo aumentaron. “Probablemente nunca se habrá visto que un gobierno sea tan injuriado al tiempo que se le acusa de poner obstáculos a la libertad de expresión”, comenta el narrador de 'La Spirale' en la secuencia sobre el planteamiento que hace Augusto Olivares sobre el desequilibrio

flagrante en materia de medios de comunicación. El diario El Mercurio asumió así progresivamente un papel preponderante de intelectual orgánico, de organizador colectivo, acompañando e incitando cada organización gremial, los centros de madres, las juntas de vecinos, las organizaciones de mujeres o estudiantes, en sus acciones de protesta, huelgas, acaparamiento de alimentos, boicot, sabotaje, o tomas de la calle (5).

La centralidad que adquirió la dimensión comunicacional y periodística es un índice de la importancia que revistió el frente ideológico y cultural. Otros se dieron en el campo de la educación. Por ejemplo, la ocupación por parte de sectores del estudiantado universitario de sus casas de estudios, al empezar por una facultad emblemática como la de derecho, de la Universidad de Chile, una operación que contrastaba con la imagen de una universidad tradicionalmente posicionada en el campo de las fuerzas de progreso. O la intervención de la jerarquía de la Iglesia Católica, neutra hasta ese momento, apoyando, a pocos días del golpe, so pretexto de defender los «valores cristianos», la protesta de las fuerzas unidas de la oposición con ocasión de la reforma escolar, la ENU, la Escuela Nacional Unificada que implicaba otro estatus para las escuelas y colegios confesionales. Un apoyo que dio a la oposición una legitimidad inesperada en un momento en que no dudaba en recurrir por todos los medios cercanos a la sedición abierta pidiendo la salida de Allende.

Menos coyuntural fue el hostigamiento del llamado «frente o poder femenino» que se estructuró alrededor de la defensa de los consumidores, y tomando como señal de agrupamiento la «olla vacía». Un frente cuya primera manifestación masiva, en diciembre 1971, debía revelarse como el primer test de ocupación de la calle. El primer ensayo estratégico de la «línea de masa». Un aspecto que escapó a gran parte de la izquierda que la interpretó como una protesta de «burguesas-viejas-momias-beatas». Y así muchos cineastas y reporteros de izquierda dieron esta impresión al filmar el acontecimiento. En realidad las mujeres que desfilaban no eran desde luego «representativas de todas las mujeres», como pretendían. Pero, eso sí, la manifestación congregaba sectores femeninos que desbordaban las simpatizantes de la derecha clásica. Integraba mujeres de la pequeña y media burguesía así como algunos procedentes de sectores populares. Era un anticipo de lo que iba a dar la alianza entre el sector conservador movilizado y las organizaciones gremiales y de base aportadas por una fracción de la Democracia Cristiana.

Queda la cuestión de la representación de la mediación de lo «internacional», la configuración de «correlaciones de fuerzas» con el imperio, sus agentes y sus aliados (6). Una configuración cuyo telón de fondo es la larga historia de intervenciones y de injerencias de EEUU: Guatemala, Playa Girón, República Dominicana…, Vietnam. Historia también de la expansión de las grandes unidades económicas transnacionales como ITT y de los vínculos estrechos tejidos con las fuerzas armadas y de las asociaciones laborales amarillas a través de los planes de asistencia. La estrategia de línea de masa a nivel nacional encuentra un contexto geopolítico cómplice. Es el momento en que históricamente se asiste a la convergencia entre el retorno a las «bases de la sociedad» (para retomar el eufemismo del editorial de El Mercurio) por parte del gremialismo y las nuevas doctrinas de contrainsurgencia elaboradas por el Pentágono iniciados bajo la presidencia de J.F. Kennedy y asumidos por sus sucesores. Una doctrina que busca contrarrestar no solo el riesgo constituido por la multiplicación de situaciones insurreccionales en América Latina, con los movimientos de guerrillas, urbanas y rurales, y en el Sureste asiático, en Vietnam en

especial que resultará ser la cuna de una verdadera revolución tecno-científica de las herramientas de observación, de localización y de control, sino las situaciones de «crisis revolucionaria o pre-revolucionaria».

Juego de simulación

Concretamente, la amenaza que constituye la eventual toma de poder por las fuerzas de izquierda mediante vías electorales. La logística de intervención imperial efectúa en ese período lo que se podría llamar un giro socio-antropológico. Sus estrategas descubren que las expediciones punitivas "gran garrote" no son suficientes; el estancamiento militar en Vietnam les indica que en los conflictos venideros hay otros factores, más complejos que la potencia de fuego. Descubren entonces que los factores políticos existen, que la sociedad se divide en grupos y clases. La prioridad: identificarlos, tratar de conocerlos para prever sus comportamientos frente a un cambio revolucionario, buscar las contradicciones, cómo interactúan. Ya en 1965, el Pentágono había confiado a un equipo de cientistas sociales piloteados por un thinktank un programa de investigación con vista a elaborar un juego de simulación con tales fines en un país imaginario (pero que tenia todas las características de Chile).

Planteaba diversas hipótesis en cuanto a las alternativas y ponía en escena unas treinta categorías. Desde las fuerzas armadas hasta las empresas multinacionales y las embajadas extranjeras, pasando por los terratenientes, el campesinado, el proletariado y las clases medias. La existencia de este juego de simulación solo se conoció semanas después del golpe gracias a las revelaciones de uno de los responsables científicos del proyecto. Nos apropiamos de la idea del juego de simulación, lejano heredero de los antiguos juegos de la guerra, los llamados kriegspiel. Lo elegimos como una suerte de artífice arquitectónico para representar el tablero en que iban a moverse en la realidad actores colectivos reales. El grafista belga Jean-Michel Folon nos propuso diseñar las figuritas simbolizando cada uno de ellos. Lo que en el juego original del Pentágono correspondía a actores-investigadores en un salón de un centro universitario o un thinktank estadounidense.

El modelo de simulación es como el símbolo de la proyección de la especificidad del «caso chileno» en la historia universal de luchas y conflictos. Una lección de geopolítica en una realidad peculiar de alcance más general. Chile constituyó, en efecto, un laboratorio de las estrategias de desestabilización de un régimen constitucionalmente instalado donde se articulan lo nacional y lo internacional, cada uno en la multiplicidad de sus agentes. Las herramientas financieras, económicas y mediáticas que la reacción uso para desacreditar el socialismo democrático y tender un «cordón sanitario» alrededor del proyecto de reformas pertenecían ya a la era que se llamaría más tarde «global». La anticipaba la intervención de las nuevas unidades económicas transnacionales en estrecha alianza con las agencias de inteligencia. Como Chile prefigurara después del golpe las políticas de globalización salvaje del neoliberalismo.

Especificidad chilena

Dramáticamente, es a la vez el carácter único de la tentativa de construir un socialismo democrático y la novedad de las estrategias de la reacción para impedirlo que proyectaron la «experiencia chilena» en el escenario de la historia mundial. De allí que se lo traiga tan

naturalmente a colación hoy al observar el repunte de la doctrina imperial de la seguridad nacional y las estrategias de desestabilización de los regímenes elegidos democráticamente en América Latina. Es una de las razones que explican la demanda, en los últimos años, por La Espiral en esos países.

El cambio de mirada que significa la «visión invertida» tiene incidencia en el plano cinematográfico. El film es construido alrededor de siete figuras organizadas según una progresión dramática que va del nacimiento al asesinato de la Unidad Popular: el Plan, el Juego, el Frente, el Acercamiento, el Arma, el Ataque y el Golpe. Pero si es necesario conservar a la tragedia chilena su «curva» de tragedia, y por consecuencia respetar un cierto orden cronológico, el hecho de buscar en ella la elaboración de un tema más que una suma de acontecimientos abre la vía a una construcción menos banal que el relato cronológicamente lineal, y menos abstracta que el reparto en capítulos. La concepción del montaje es desde luego ampliamente dictada por el trabajo mismo, y la relación constante entre la materia tratada y los documentos que la acompañan.

Pero la hipótesis de trabajo es un montaje en espiral: cada acontecimiento llevando con él una serie de armónicos (acontecimientos siguientes o contemporáneos, testimonios o reflexiones) libres en relación al tiempo, desencadenando según los casos la «relectura» de una fase anterior o el anuncio de una fase futura, completando una información dejada abierta, y abriendo una nueva brecha de información por completar. Vuelcos de situación, repetición de ciertos acontecimientos, descubrimiento de contradicciones, flujos y reflujos, vaivenes en la historia que explican la naturaleza de un actor colectivo, de un acontecimiento contemporáneo, de un esquema de relaciones a nivel nacional o internacional. El recorrido espiraloidal muestra un conjunto de ciclos entrecruzando los unos con los otros, respetando cronológicamente las referencias, las etapas, las «marchas» de esta «escalera hacia el trueno» al cual se ha comparado el itinerario del Chile popular.

Gramsci

Mi experiencia de trabajo cinematográfico no se puede disociar del conjunto de mi trayectoria intelectual. Ese momento corresponde a la maduración de mis problemáticas sobre los procesos de internacionalización, los modos de funcionamiento de la hegemonía en el contexto de las correlaciones de fuerza. Una visión que debe mucho a la teoría gramsciana de la «guerra de posiciones». Es un momento determinante en la construcción de mi mirada de la cultura y de la comunicación desde la geopolítica y la historia. La paradoja es que no son tantas las oportunidades en que, en los últimos treinta años, se me preguntó qué nexo hay entre este film y la arqueología de mis investigaciones. Una de las pocas excepciones ocurrió a fines de 1976 cuando el historiador catalán del cine Domenec Font me lo planteó de frentón en la entrevista que me hizo después de una proyección del film en Barcelona y cuyo título sugería la apuesta científica y política subyacente al tema: «Un diagnóstico de clase sobre la comunicación» (7).

Una entrevista que queda como un balance de etapa y donde justamente -se me había olvidado y acabo de redescubrirlo en mis archivos- charlamos del aporte de Gramsci a mi reflexión sobre el imperialismo. Verdad que yo mismo relaté poco de mi aventura cinematográfica. Creo que solo di a la salida del film una entrevista, en nombre del

colectivo, a un crítico de la revista de cine Positif aclarando las condiciones en que se desarrolló el proceso de producción y ordenación del material en el que nos habíamos basado (8). La confrontación cotidiana con la materia prima del film en la sala de montaje con mis dos socias fue para mi una experiencia vital. Por un lado, esta colaboración intensa actuó como una terapia que me ayudó a atenuar los efectos del trauma al revivir lo que había vivido. Y por otro el intercambio permanente entre el saber de uno u otra contra la tecnicidad del otro u otra y viceversa, así como entre culturas políticas forjadas en experiencias geopolítico-localizadas muy distintas, me acercó de otro modo de escritura. Me descubrí una imaginación cinematográfica en la sala de montaje. Pero solo la aparición del computador me permitió desarrollar plenamente este acercamiento al montaje, en particular cuando a partir de fines de los años ochenta, construiré La Invención de la comunicación y Historia de la utopía planetaria.

El intercambio con un cineasta como Marker en la fase de elaboración del comentario fue también a doble dirección. Y su film Le fond de l'air est rouge (1977) lleva la huella de nuestra colaboración en 'La Spirale'. Un film donde ronda también el Chile popular. En ese film que recorre diez años capitales de la historia mundial (1967-1977), Marker monta los documentos, en su mayoría inéditos, dividiéndolos en dos partes. La primera, «Las manos frágiles»: del Vietnam a la muerte del Che, Mayo 1968, etc. La segunda parte, «Las manos cortadas»: de la primavera de Praga al Programa común francés... De Chile a.... qué ? Es la pregunta que cierra este vasto retrato del espíritu del tiempo.

Robert Grelier, crítico de la Revue du cinéma captó bien la fusión del equipo en el proceso de construcción de 'La Spirale': «A fuerza de trabajar en conjunto, Mattelart, Marker, Meppiel y Mayoux, se han vuelto una entidad y sería difícil de separar las diferentes piezas del puzzle (...) No se encuentra en este film ningún plan que no quiera decir nada, que no existiera solo por su valor intrínseco. Cada plan tomado aisladamente no tiene valor propio, solo existe en función de su inscripción entre dos otros planos de valores más o menos iguales. Esta comprobación de evidencia no es totalmente fortuita, está allí para decir que el cine es igualmente el arte de ensamblar imágenes. Enseguida se va a lo esencial, sin embarazarse con imágenes inútiles para iniciados. No se tiene miedo ni de chocar, ni de provocar, pero al mismo tiempo confesando por qué se lo hace. Porque no se hace trampas con la realidad» (9).

Estreno en mayo de 1976

Armand Mattelart

La edición francesa de 'La Spirale' se estrenó en varias salas de cine de París en mayo de 1976 al mismo tiempo que se proyectaba en la sección «Perspectives» en el Festival de Cannes. También salió en Québec. La televisión pública rechazó transmitirla en 1977. Motivo oficial: demasiado didáctico en la forma; demasiado demostrativo y partidario en cuanto al fondo. En cambio, después de la explotación en sala, el público tuvo amplio acceso a los VHS en la gran biblioteca pública (BPI) del Centro Pompidou en París y sus antenas en provincia.

Muchos comentarios suscitó el film a su salida en los diarios, semanarios y mensuales de todas tendencias. No fue tanto por el peso que tenía en ese momento la referencia a la vía

chilena al socialismo en un contexto caracterizado por el proyecto partidista de construir un «Programa común» de las fuerzas de izquierda. Fue más bien por la existencia y la persistencia de un potente movimiento popular de simpatía y de solidaridad hacia los demócratas de ese país bajo la dictadura. Basta ver cuántas calles y avenidas han sido bautizadas o rebautizadas con el nombre de Salvador Allende en grandes y pequeñas ciudades de Francia.

Y si hubo comentarios de índole más analítico, sobre todo por el poder de interpelación de la experiencia chilena en sí. Experiencia que hacía eco a interrogaciones que atravesaban la sociedad post-mayo 1968. La cuestión que interesaba al medio cultural e intelectual respecto a lo ocurrido en Chile: ¿Cómo darse los medios de pensar las lecciones de esta experiencia democrática única en el socialismo, cómo darles un cuerpo teórico? Y en eso, la cuestión de la esfera cultural y comunicacional ocupaba un lugar medular (10). De esta preocupación ya había tomado conciencia en el primer año después de mi regreso a Francia, antes mismo que saliera el film, cuando Serge Daney y Serge Toubiana, responsables de los Cahiers du cinéma, me entrevistaron a la salida, en 1974, de mi libro Mass media, idéologies et mouvement révolutionnaire (Chile 1970-73), una compilación de trabajos que había publicado originalmente en castellano en Chile o en Argentina durante o justo después de la experiencia popular. Esta entrevista prolongaba una investigación iniciada en la misma revista sobre el cine chileno con entrevistas a Miguel Littin, ex responsable de Chile-Films, y Helvio Soto que les habían llevado a abordar cuestiones más generales acerca de la política seguida por la UP en materia de cultura y de información.

«Se podrá decir, escribían en la introducción a la entrevista mía, que Chile no es Francia y acusarnos de exotismo. El peligro existe. Pero para nosotros, ¿cómo pensar un segundo que la vuelta por Chile es evitable? (…) A partir del momento en que una experiencia como la de Chile ha tenido lugar, constituye también un desafío al pensamiento del movimiento obrero internacional y su fracaso nos concierne». Las cuestiones que va suscitando, concluían, «permiten delimitar un terreno teórico y práctico considerable, cuyo esclarecimiento debe de producir sin falta un retorno en provecho de nuestro campo específico que es el cine» (11).

Al centrar las preguntas que me hacían sobre «nudos de cuestiones» tales como la «hegemonía», las «ideologías al plural», las «formas de la ideología dominante», el papel de los «portadores del saber», Daney y Toubiana buscaban respuestas a sus propias interrogantes estimulados, es cierto, por su frecuentación con la teoría gramsciana, pero también por el «espíritu de mayo» que había agrietado todas las formas de monopolio de la palabra. Agregaría el contexto internacional más amplio donde, desde tanto de los estudios culturales, de la semiótica como de la economía política de la comunicación y de la cultura, se multiplican en Europa como en América Latina las críticas al reduccionismo económico en materia de procesos culturales e ideológicos.

Una herramienta de reflexión

El hecho de que el autor, el filósofo Dominique Lecourt, que firmaba el análisis de 'La Spirale' en el diario Le Monde en los días que siguieron su estreno, haya sido uno de los discípulos más agudos de Louis Althusser indica cuánto agitaba el medio intelectual y

cultural francés la cuestión de la naturaleza de la ideología y de los aparatos que la materializan. Y cómo reverberaba sobre la definición del «film político» como el que «pone la política al puesto de mando» y le «somete las cuestiones técnicas y de escritura» (12). Este nivel de reflexión contrastaba con el juicio lapidario del semanario del Partido Comunista Humanité-dimanche que clausuraba así su crónica sobre 'La Spirale': «Mejor sin duda vale pensar en el Chile de hoy y al de mañana que rumiar rencores acerca de acontecimientos irreversibles» (13).

Un juicio en las antípodas del análisis del crítico Robert Grelier de La Revue du cinéma: «Uno de los méritos de 'La Spirale' y no es el menor, es que trata, a través de «una experiencia» fértil en enseñanzas de toda naturaleza, como aquella vivida por Chile, de provocar una reflexión sobre un problema más general, y de nuestro tiempo (…). No vaya a creer que este film es una suerte de vade-mecum del militante político. Es sencillamente una herramienta de reflexión como otros son fuentes de información. El discurso es unas veces subrayado, otras veces incurvado para permitirnos a nuestro turno interrogarnos. No se contenta con cribar, radiografiar situaciones, acontecimientos sino que nos ayuda a resituarlos en nuestra memoria socio-política» (14). Treinta años más tarde, el film ha encontrado su lugar en la historiografía del cine político como «une œuvre incontournable», un «documentaire inégalé dans l'analyse des techniques de déstabilisation» (15).

La Epiral en Chile

Fuera de Francia, el film se proyectó en salas y/o en los canales de servicio público de Canadá y de varios países europeos, subtitulado o doblado en la lengua local. Desde Italia hasta Suecia pasando por Polonia y Portugal, en plena revolución de los claveles y donde los intercambios con los espectadores fueron de lo más intensos. También hubo una edición doblada en lengua inglesa, traducida por la escritora estadounidense Susan Sontag y narrada por el actor canadiense Donald Sutherland. La paradoja es que 'La Spirale' se quedó unos treinta años sin una edición en castellano. Los miles de chilenos y latinoamericanos que conocieron 'La Spirale' la vieron en los idiomas de los países en que se habían refugiado. Entró clandestinamente en Chile durante la dictadura y, después, en la transición democrática es fundamentalmente en la lengua de Descartes.

Por esta tardanza hay varias razones. A cambio de las numerosas imágenes cedidas por el ICAIC para la confección del film, Reggane Films le había entregado dos copias en 16 mm de la edición original y, además, le había cedido los derechos para una eventual edición en castellano. En 1976, en julio, hubo una presentación en la sala de la institución cinematográfica cubana, fundamentalmente para los exiliados chilenos. Unas semanas después, a pedido de la cinemateca de México, el ICAIC le prestó una de sus copias, siempre en francés. En estas funciones, Michèle y yo estábamos presentes. Los que asistían, de todas las tendencias de la UP y del MIR, se mostraron en empatía con el film. No fue el caso de los dirigentes del PC que lo recibieron fríamente, al igual que su contraparte en Francia, a diferencia del PC en Italia y en Portugal. Fueron las dos únicas veces en que 'La Spirale' se exhibió en América Latina. Si se exceptúa una tercera proyección a fines de 1976 con ocasión de un encuentro organizado en el Ministerio de Educación de México alrededor del documental político, donde concordé con el estadounidense Emilio de Antonio, figura relevante de este género, y Peter Davis que presentó Hearts and Minds (1974) sobre la

guerra de Vietnam.

¿Falta de interés? Tajantemente no, al ver la prontitud con que los VHS, pirateados o no, empezaron a circular entre los exiliados, incluso de la militancia comunista, a través de toda Europa y en Canadá al punto de volverse en este medio un «film de culto», según la imagen que le crearon. En verdad, la eventualidad de un doblaje al castellano por el ICAIC se alejó cada vez más. Y se enterró definitivamente el proyecto cuando se dio a la evidencia que las dos copias entregadas por la productora francesa habían desaparecido, sin que nunca se pudiera aclarar cómo. Tampoco el retorno de Chile a la democracia y el período de transición fueron favorables. El film acumulaba naturalmente un doble handicap: las renuencias persistentes de ciertos sectores de la Unidad Popular y las reservas de los nuevos aliados en el frente común de la Concertación: la Democracia Cristiana. Ese actor del juego de simulación, este «aprendiz de hechicero», «bien desconsiderado», se dice en las últimas imágenes del film, pero que, «quizás podría servir todavía de alternativa para una nueva estrategia, si los militares se revelaban demasiado torpes, demasiado sangrientos o demasiado tontos».

Por fin, último percance, del lado de Francia, el film sufrió los avatares del juego de adquisiciones y fusiones que afectan en todas partes las industrias culturales desde los años ochenta. Reggane fue absorbida por otra. Y solo en los últimos años Jacques Perrin y su nueva productora Galatée Films lograron recuperar sus antiguas propiedades, gracias a los beneficios que le valieron algunos blockbusters, como Los coristas. En estos vaivenes se perdió, sin embargo, la versión original con la traducción al francés de las secuencias en español y en ingles.

Tres décadas después

Hubo que esperar una real voluntad política acoplada con la aparición de una nueva tecnología de reproducción audiovisual para ver realizarse una edición en español del film. Finalmente, tres décadas después de su estreno en Europa y Canadá, 'La Spirale' -ahora La Espiral- puede ser vista en el país que la originó (16). En 2006 la productora Galatée autorizó a la Asociación de ex prisioneros Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi (el lugar al pie de la cordillera donde estaba instalado un centro de tortura bajo la dictadura) a difundirlo en todo el territorio chileno. El Comité contra la impunidad y por la democracia en América Latina (CIDAL), una asociación de latinoamericanos residentes en Bélgica y pertenecientes a una generación que tenía entre 8 y 20 años en 1973 asumió la negociación, el traspaso al formato DVD y el subtitulado al español. La idea fue que su distribución transite básicamente por las redes asociativas. Cada asociación, cada centro educativo, puede así adquirir el DVD a su precio de costo.

La Espiral tomó atajos para volver a casa. Pero llega en un momento donde tiene más probabilidades de ser políticamente audible por partes de las nuevas generaciones. El deseo de memoria aflora incluso si esta cuestión sigue problemática y conflictiva en la sociedad en conjunto. Como lo explicaba un estudiante de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile después de la proyección de La Espiral en su facultad: «31 años más tarde de su estreno en Francia, algunos chilenos pueden conocer la otra visión (seguramente no será exhibido en los canales de televisión). Tenemos la suerte de vivir en un país que detesta su

historia dicen algunos. Los mismos que, misteriosamente, han extraviado su memoria en algún lugar de la historia» (17). Es el mismo sentimiento que percibimos en los numerosos intercambios y conversaciones que tuvimos, Michèle y yo, en noviembre de 2007, cuando la asociación de ex-prisioneros nos convidó a presentar La Espiral en varios centros educativos y culturales situados en Valparaíso, Concepción, Santiago y Temuco.

La carga emotiva alcanzo su climax cuando el film se presentó en la Cineteca del Palacio de la Moneda. Las palabras me faltan para expresarla. Y dejo a una compañera que me mandó este correo después de la función decirlo en sus palabras. «Ante todo deseaba compartir la emoción que sentí al ver La Espiral. La he visto con una amiga que, como yo, ha vivido el golpe de Estado cuando teníamos trece-catorce años. Ambas estamos hoy trabajando para el Gobierno. Hemos estudiado en el tiempo de la dictadura y formamos parte de esta generación que ha vivido todas las desilusiones y las esperanzas marcadas por el pragmatismo (democracia cautiva, justicia en la medida de lo posible. Leyes del mercado omnipresentes). Su propia emoción al presentar el film en la cineteca Palacio de la Moneda expresaba su admiración por un pueblo que puedo sentir tan viva, una admiración que me ha sido robada porque he conocido otro pueblo: un pueblo atemorizado. Ver a las mujeres y a los hombres organizados, su toma de conciencia, su trabajo, su compromiso me ha puesto frente a la anulación de esta historia, que es tan palpable en el Chile de nuestros días… La dictadura no solo ha matado vidas y proyectos de vida: ha destruido una cultura al infiltrarse en nuestros pensamientos y en nuestra manera de ver y de vivir el mundo».

A lo largo de las presentaciones, lo que más me queda grabado son tres constantes en las reacciones y reflexiones escuchadas. La sorpresa de la nueva generación al ver un Chile filmado en gran parte en colores como si la imagen grabada en la mente de las nuevas generaciones del Chile popular hubiera sido el gris, el color de cenizas. El rostro , abierto, de Salvador Allende por cierto que no correspondía a la que se les había creado. La visibilidad adquirida por los sectores populares en el espacio público, los rostros de la gente del pueblo y su alegría. Incluso al borde del abismo. Y las imágenes imborrables diez días antes de la tragedia: Mujeres pidiendo a gritos una intervención militar. Otras cantando: “este gobierno es mío, me lo quieren quitar, qué cuentas tiene naiden con mi costillar”. Presintiendo, quizá, cual impensado coro griego, que detrás de aquellas esplendorosas esquinas, “estaba la muerte vestida de general” , como lo reportaba en el sitio de la Universidad ARCIS una chica de periodismo después de la proyección y una plática con los estudiantes y docentes de este centro de estudios (18).

Regreso a casa

A la salida de la primera proyección del film en 1976, Laura Allende, hermana de Salvador y parlamentaria del partido socialista, madre de Andrés Pascal Allende, dirigente del MIR, me dijo: «Es tremendo ver a un pueblo generoso que desfila entusiasmado al que nosotros fuimos incapaces de entregarle una opción revolucionaria» (19). Lo trágico hoy de la historia es darse cuenta que la hegemonía conquistada por la pequeña burguesía de derecha como por su contraparte en los sectores de la izquierda convertidos al dogma neoliberal se ha construido sobre la derrota de los sectores populares.

La Espiral ha vuelto a casa. Forma ahora parte de la narrativa intertextual que se ha tejido

en los treinta últimos años a través de múltiples films sobre los años de la Unidad Popular, la dictadura y la transición. Las imágenes de los documentales o de las ficciones, se cruzan, se intercambian, se interpenetran, se interpelan, cada film agregando y esclareciendo al otro, dando pistas para entender a los demás. Desde La Batalla de Chile de Patricio Guzmán hasta los más recientes, salidos en 2007, Calle Santa Fe de Carmen Castillo, la compañera de Miguel Enríquez, dirigente del MIR, asesinado por la dictadura, hasta Héroes frágiles de Emilio Pacull sobre el periodista Augusto Olivares, su padrastro, o Actores secundarios de Pachi Bustos y Jorge Leiva, crónica -con testimonios de los sobrevivientes- de la rebelión de adolescentes de la enseñanza media en contra de la dictadura que terminó enérgicamente. El olvido de estos «actores secundarios» juega en el film como la metáfora de la negación de la memoria de las luchas y de sus protagonistas en la sociedad retornada a la democracia.

Un último testimonio. Lo que me permite decir mi vivencia de docente-investigador desde Francia pero también desde mis peregrinaciones internacionales es que, fuera de Chile, la cuestión de la memoria de lo que ocurrió en los tres años del Gobierno Popular está volviendo con fuerza en los estudiantes de la nueva generación que no aceptan que el presente será fatalmente el futuro. Por mi casilla postal o mi correo electrónico (como por los de Michèle) que durante más de un cuarto de siglo se habían quedado mudos sobre este momento histórico, empiezan a llegar preguntas de doctorantes y maestrantes, de varias nacionalidades y disciplinas, que han elegido revisitarlo. Prueba de que esta experiencia única de intento de socialismo democrático difícilmente puede obviarse cuando se trata de reconstruir y de pensar la historia del pensamiento critico, al empezar por nuestro campo de estudios, con sus iluminaciones… pero también sus zonas de sombra.

Notas

1. Film inspirado en el secuestro del experto en interrogatorios y torturas del FBI al servicio de la policía uruguaya, Dan Mitrione, por los Tupamaros y su ejecución en julio de 1970.

2. Alexander Medvedkin, El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Traducción de V. Mararova y N. Cuneo. Presentación de E. Cozarinsky.

3. Augusto M. Seabra, «Fahrenheit e as guerras americanas» . Este crítico portugues fue miembro del jurado del festival de Cannes en 1993.

4. La primera versión de este análisis fue publicada en un artículo redactado en octubre de 1972 en Chile Hoy a raíz de la huelga de los camioneros que paralizo al país durante varias semanas. Ya antes de la investidura de Salvador Allende había emprendido el análisis de la respuesta al nivel organizacional de los gremios patronales a las políticas reformistas (entre otras la reforma agraria) bajo la presidencia de Eduardo Frei (1964-1970). Hay en este sentido un hilo de ariadna entre por lo menos tres investigaciones colectivas: Mattelart A., Mattelart M., Piccini M., «Los medios de comunicación de masas: La ideología de la prensa liberal en Chile», Cuadernos de la realidad nacional, 1970, n°3; Mattelart A., Castillo C., Castillo C., La Ideología de la dominación en una sociedad dependiente. La respuesta

ideológica de la clase dominante chilena al reformismo, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970 ; A. y M. Mattelart, Frentes culturales y movilización de masas, Barcelona, Anagrama, 1977.

5. Valga como ejemplo antológico el editorial «La democracia en la base» de El Mercurio del 10 de marzo de 1973 que citamos al inicio de nuestro trabajo sobre la linea de masa (en Frentes culturales y movilización de masas): «Independientemente de la forma en que se estructure la oposición, sus métodos de acción deberán apoyarse, a todas luces, con mayor fuerza en las bases de la sociedad que en los clásicos instrumentos asambleistas y de propaganda general pertenecientes a los partidos tradicionales. Las juntas de vecinos , los centros de madres, las cooperativas, los sindicatos y demás organizaciones gremiales requieren la presencia permanente – y no reducida solamente a las campañas electorales – de quienes representan las grandes corrientes de la opinión pública (…) De la unión implícita o explícita de los sectores de la oposición puede surgir una acción concreta en el centro de trabajo, el barrio y los puntos de avituallamiento que sirva de contrapeso a la dictadura que los marxistas están ejerciendo en la base. No basta con que los sectores democráticos lleguen al público a través de los grandes medios de información ; deben ligarse a la masa. Esto supone grandes sacrificios y estilos de vida de la gente. Como que quiera que sea, nuestra democracia no podrá salvarse a menos que parta de una convicción íntima que surja en las organizaciones de base (…) La tarea de penetración en las masas es difícil, sobre todo cuando el régimen imperante puede mantener una demagogia activa…».

6. No por nada empecé a escribir en ese período mis primeros libros sobre el auge de las nuevas formas de acumulación del capital simbolizadas por las grandes unidades económicas transnacionales Mattelart A., Agresión desde el espacio, Santiago, Ediciones Tercer Mundo, septiembre 1972. Fue publicado el año siguiente por Siglo XXI, Argentina. Aunque se redactó antes del golpe, el segundo salió después: La cultura como empresa multinacional, México, Era, 1974. Ambos preparan Multinacionales y sistemas de comunicación, Siglo XXI, México, 1977.

7. Domenec Font Blanch, «Un diagnóstico de clase sobre la comunicación: Entrevista con Armand Mattelart», El Viejo Topo, Barcelona, n°16, enero de 1978.

8. Paul-Louis Thirard, «Entretien avec Armand Mattelart», Positif, avril 1976.

9. Robert Grelier , «la Spirale», La Revue du cinéma, Image et son, n° 303, febrero 1976, pp. 91-97 .

10. Michèle Mattelart tuvo una experiencia semejante a partir del artículo que publicó sobre el «golpe de Estado en femenino» en el número de enero de 1975 de Les Temps modernes, la revista dirigida por Sartre. La movilización callejera de amplios sectores de mujeres en pro de la reacción durante la Unidad popular no podía sino interpelar al movimiento feminista. Dicho artículo se encuentra traducido en Frentes culturales y movilización de masas.

11. Ver Daney S. y Toubiana S., «Introduction», Cahiers du cinéma, n°254-255, diciembre 1974-enero 1975, pp. 6-7. La entrevista ha sido traducida y publicada en Frentes culturales

y movilización de masas, op. cit. Pero no la «Introducción» a que me refiero.

12. Dominique Lecourt., «Point de vue sur ‘'La Spirale'’: La politique sans artifice d’intrigue», Le Monde, 13 mai 1976.

13. Humanité-Dimanche, 5 de mayo de 1976.

14. Robert Grelier, «La Spirale», Revue du cinéma, n° 303, février 1976, p. 97.

15. Institut national de l’audiovisuel, 2008 (www.ina.fr/…/upload/actes-et-paroles/lundis-de-l-ina/ oeil-communication/oeil-communication-monde.pdf -)

16. En diciembre de 2007, 'La Espiral' fue programada por primera vez en el Festival del Nuevo cine latinoamericano de La Habana. Y a principios de 2008 la televisión la ha transmitido en el espacio «Documentales», con una pequeña presentación por el cineasta Octavio Cortazar, del ICAIC.

17. Nicolas Rojas I., Blog Sapiens, 18 de noviembre de 2007.

18. Verónica Ruz, Universidad ARCIS, noviembre de 2007.

19. Es lo que yo le decía a Domenec Font en la entrevista citada.

Le Monde Diplomatique / La Haine (versión levemente modificada, de la publicada en el Nº4 de Cuadernos Críticos de la Comunicación y la Cultura UBA).

---

https://www.lahaine.org/mundo.php/notas-al-margen-de-una