

Año 7. Número 12, Enero-Junio
2016



Panorámicas

Plano Secuencia

Zoom Out

Ópera Prima

Travelling

Contracampo

Enfoques

Inicio

Cantata de Chile: Siete tesis de la Revolución Cubana sobre América Latina



Cantata de Chile

Autor(a): Salvador Salazar Navarro

Cantata de Chile: Seven theses of the Cuban Revolution to Latin America

Resumen

A través del análisis del filme *Cantata de Chile* (1975), del realizador cubano Humberto Solás (1941-2008), en el presente artículo se ilustran algunas de las principales posiciones ideológicas de la Revolución Cubana hacia América Latina, en la medianía de la década del setenta del pasado siglo. Aunque se trata de una obra menor dentro de la filmografía de Solás, considerado uno de los directores más destacados del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la importancia de *Cantata de Chile* radica en que es

Más consultadas

Sitges 2015: Abecedario del fantástico
Martes, Abril 5, 2016
Visto 71 veces

Editorial
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 69 veces

Mujeres cineastas en México. El otro cine
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 85 veces

Cine y fin del mundo. Imaginarios distópicos sobre la catástrofe
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 78 veces

Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 97 veces

una de las producciones del ICAIC que aborda de lleno el tema latinoamericano, en específico, la denuncia al golpe militar de Pinochet al gobierno de la Unidad Popular en 1973. En tal sentido, *Cantata* no es solo un gran ensayo sobre la explotación colonial y neocolonial en Chile, sino que plantea un conjunto de tesis a partir de las cuales se estructura la muy particular visión de la historia y del accionar político que tenía el gobierno cubano hacia la región.

Palabras clave: cine cubano, Humberto Solás, *Cantata de Chile*, Revolución Cubana, América Latina, política exterior

Abstract

Through the analysis of the film *Cantata de Chile* (1975), by Cuban director Humberto Solas (1941-2008), in this article illustrates some of the main ideological positions of the Cuban Revolution to Latin America, in the mediocrity of the seventies of last century. Although this is a minor work in the films of Solas, considered one of the most prominent directors of the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC), the importance of *Cantata de Chile* is that it is one of the productions of the ICAIC that squarely addresses the Latin American issue, specifically, the complaint to the military coup of Pinochet government of Popular Unity in 1973. In this regard, *Cantata* is not only a great essay on the colonial and neocolonial exploitation in Chile, but poses a whole thesis from which the particular vision of history and political action that had the Cuban government towards the region is structured.

Keywords: Cuban cinema, Humberto Solás, *Cantata de Chile*, Cuban Revolution, Latin America, foreign policy

El 11 de septiembre de 1973, el presidente constitucional de Chile, Salvador Allende, sufre un golpe de Estado a manos de las Fuerzas Armadas de su país. El palacio presidencial de La Moneda es asaltado con armamento de guerra. En la acción es asesinado Allende a manos de los militares. Ese día terminó, a sangre y fuego, el intento de construir el socialismo en Chile mediante la vía constitucional. Las noticias llegaron rápidamente a La Habana, el principal aliado a nivel continental del gobierno socialista de la Unidad Popular. A nivel simbólico, significó un durísimo revés, quizás tan solo comparable con el asesinato en Bolivia del líder guerrillero Ernesto Che Guevara, en 1967.

La muerte del Che es uno de los sucesos que marca el final de los sesenta en Cuba. La siguiente década estará signada por el paulatino acercamiento entre La Habana y la Unión Soviética. La llamada Zafra de los Diez Millones (1970), el último intento por lograr una base económica que permitiera la construcción de un socialismo endógeno, había terminado en un absoluto fracaso económico, ya que no solo no se cumplieron los volúmenes planificados, sino que en el intento se terminó paralizando el aparato productivo cubano. Moscú salió al rescate de una economía al borde del colapso, aunque a cambio aumentó la presencia de asesores soviéticos, y dentro del aparato institucional cubano ganaron importantes espacios figuras vinculadas al viejo Partido Socialista Popular (PSP), de tendencia estalinista y en consecuencia alineado a Moscú. En 1972, Cuba comenzará a integrar el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), el bloque comercial del llamado "campo socialista".

La Unión Soviética de Leonid Brézhnev estaba interesada en mantener estables las fronteras de la Guerra Fría, por lo que no apoyó la política cubana de extender la Revolución hacia América Latina mediante los movimientos guerrilleros. Sin embargo, y pese al fortalecimiento de los vínculos con Moscú, La Habana siguió apoyando a la mayor parte de estos movimientos; y en el caso de Chile, donde la Unidad Popular conquista el poder desde las urnas, este respaldo se tradujo en una larga estancia de Fidel Castro en el país austral durante 1971[1], y en el fortalecimiento de las relaciones políticas, económicas y culturales.

El campo intelectual cubano de aquel entonces abrazó como suya la victoria de Salvador Allende, destacándose entre ellos a los cineastas y otros artistas e intelectuales vinculados al ICAIC, ya que los lazos entre los realizadores cubanos y chilenos se remontaban cuanto menos a los Festivales de Viña del Mar (1967 y 1969), considerados los espacios fundacionales del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

En lo interno, la influencia de Moscú incidirá notablemente en la llegada del llamado Quinquenio Gris (1971-1976), un eufemismo utilizado por el intelectual cubano Ambrosio Fornet para referirse a la situación de la cultura cubana de aquellos años, marcada por posiciones ideológicas extremistas y la influencia de burócratas al frente de la mayor parte de las instituciones culturales, los cuales impusieron una visión dogmática de la creación cultural (muy vinculada con los postulados del realismo socialista soviético), al tiempo que marginaron a muchos intelectuales que mantenían posiciones divergentes (o por su simple orientación sexual), los cuales terminaron condenados al ostracismo.

Algunas instituciones lograron en parte escapar a esta crisis del sector cultural, debido sobre todo a la relación especial que tenían algunos de sus dirigentes con los máximos líderes de la Revolución. Tal es el caso del ICAIC, al frente del cual se encontraba Alfredo Guevara, amigo personal de Fidel y Raúl Castro, y considerado uno de los dirigentes "históricos", y por tanto con la autoridad moral suficiente para resistirse a las políticas impuestas por los comisarios políticos del Consejo Nacional de Cultura. La relativa autonomía del ICAIC se expresó sobre todo en el apoyo que la institución prestó a intelectuales y artistas marginados de otros sectores, los cuales encontraron trabajo y protección en el Instituto de Cine. También resulta sintomático que ningún trabajador del ICAIC pasara por las terriblemente célebres Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), verdaderos campos de reeducación para homosexuales, religiosos y otros "desviados" en la construcción socialista del "hombre nuevo"[2].

En el campo de la creación cinematográfica, las producciones del ICAIC durante esos años se concentran en temas históricos, más que en dialogar críticamente con la realidad cubana, como había sido habitual en las obras de la década precedente. Son años de patriotismo y altisonancia, de explícita lucha de clases, de intransigencia ideológica. Es precisamente dentro de este contexto de referencia, marcado a lo interno por el Quinquenio Gris y a lo externo por la caída del gobierno chileno de la Unidad Popular, en el cual ve la luz el filme ***Cantata de Chile***.

Para ese entonces Solás ya era considerado uno de los directores más importantes del ICAIC. En 1968, con apenas 27 años, había dirigido la cinta ***Lucía***, la cual está catalogada como uno de los diez filmes latinoamericanos más importantes de todos los tiempos. A ellos se sumaban otros títulos

relevantes dentro de la cinematografía cubana de finales de los sesenta e inicios de los setenta, como son *Manuela* (1966) y *Un día de noviembre* (1972).

Pese a que se trata de una obra menor dentro de la filmografía de Solás, la importancia de *Cantata de Chile* radica en que es una de las producciones del ICAIC que aborda de lleno el tema latinoamericano, específicamente la denuncia a la dictadura militar chilena, y por tanto resulta un excelente registro documental para el estudio de la política del Instituto cubano de cine hacia la región, ya que como se verá a continuación refleja las principales posiciones ideológicas de La Habana respecto a un conjunto de temas vinculados con Latinoamérica.

Con *Cantata de Chile*, Solás reaccionaba al golpe militar del general Augusto Pinochet, del mismo modo en que lo hicieron varios intelectuales cubanos de entonces[3]. En declaraciones ofrecidas al diario español *El País*, a propósito de la exhibición del filme en Madrid en abril de 1979, el realizador cubano afirmaba:

Por lo que se refiere a las intenciones personales del proyecto, éste surge a raíz de la caída del Gobierno de la Unidad Popular en Chile. En Cuba todos quisimos manifestar nuestra inquietud y nuestra solidaridad con el pueblo de aquel país, y yo decidí utilizar mi medio, el cine, y quise hacer una película de agitación, en la que, al mismo tiempo, trato de hacer una película movilizadora en el orden de lo formal (Solás, 1979).

La idea original de Solás contó con el apoyo del ICAIC, así como del resto de las instituciones culturales cubanas[4], que garantizaron una producción de alto coste, debido sobre todo a la gran cantidad de extras que exigía el relato, así como a la abundante filmación en exteriores, lo cual rompe con la tendencia de un cine nacional hasta el momento parco en el gasto de recursos. El propio Solás así lo confesaba: "Dado el tamaño de su elenco y la ambición de su puesta en escena, *Cantata de Chile* sin duda no es un ejemplo de la eficiencia de costes" (Burton y Alvear, 1978). Pero se trataba, por su simbolismo, de una prioridad nacional, la creación de un material que denunciara la barbarie golpista y al mismo tiempo la contextualizara a través de una perspectiva analítica de larga duración.

El filme se inspira en la histórica masacre de Iquique, ocurrida en 1907, en la cual las fuerzas del gobierno asesinaron a 3600 obreros (incluyendo a sus mujeres y niños), provenientes del norte de Chile, quienes se habían declarado en huelga. Inocentemente, los trabajadores se trasladaron hacia esa ciudad para pedir al gobierno que intermediara entre sus demandas y los intereses de las compañías extranjeras. La huelga de los salitreros y su triste final sirve de pretexto al filme para recrear episodios alegóricos a la histórica lucha de clases entre explotadores y explotados en Chile, y por generalización en toda América Latina. Tomado como argumento esta huelga de inicios del siglo XX, la cinta se introduce en el más cercano presente. Como afirmaba Solás (1979),

Este acontecimiento me pareció detonador de una experiencia histórica. Por una parte, se descubría la capacidad movilizadora del proletariado, y por otra, la inclinación fascista de la burguesía chilena. Esta experiencia podía vincularse a la del Gobierno de Salvador Allende, en la que al ejército chileno, nuevamente, se le otorga el papel de verdugo.

Para acercarse a la historia de Chile, Humberto Solás adapta al cine la estructura de una cantata profana, es decir, una pieza musical escrita para una o más voces solistas con acompañamiento musical y en varios movimientos, lo

que incluye además la existencia de un coro. La película se estructura precisamente a partir de este tipo de composición. El coro está representado por un personaje colectivo (a modo de conciencia colectiva) que son los mineros del salitre en huelga[5]. Por su parte, son tres los personajes-solistas, que cumplen por momentos la función de narradores diegéticos, interpretados por los actores Eric Heresmann, Leonardo Perucci, Shenda Román, quienes desde tres posiciones diferentes, pero los tres insertos como clase social dentro del proletariado[6], asumen la misión de conducir a la masa en su lucha por su libertad.

Solás no se detiene a profundizar en la psicología de los personajes, los cuales destacan por su simplicidad: Un líder sindical de mediana edad, un obrero ilustrado que es capaz de imponerse a la “enajenación” de su clase social e identificar las causas de la explotación, así como el modo de revertirla mediante la lucha social. Un joven obrero que decide anteponer su lucha a la institución familiar (corporeizada en una esposa que preconiza los valores “burgueses” de la familia, la religión y la vida citadina). Una obrera maltratada por la vida, quien perdió a su hijo enfermo por no tener dinero para pagar las medicinas, y a quien su marido golpea frecuentemente hasta que un día la abandonó. Los tres personajes tienen un rasgo común, su conciencia de clase, y por tanto su voluntad férrea de llevar adelante una revolución social.

La cinta es un gran ensayo sobre la explotación colonial y neocolonial en Chile, y por extensión en América Latina. A nuestro juicio, son siete las principales tesis a partir de las cuales se estructura la visión del mundo que propone la película, y de paso podrían entenderse que lanza el núcleo ideológico de la Revolución Cubana a los movimientos de liberación del continente:

Las naciones latinoamericanas, y en general, los países “subdesarrollados” o dependientes, tienen una historia común, marcada por la posición periférica que han ocupado a lo largo de la historia de la modernidad-occidental-capitalista.

Bajo la fórmula política de los estados liberales, el neocolonialismo representa una continuidad de la dominación colonial en América Latina, llevada a cabo por las llamadas potencias centrales del Atlántico Norte.

El Estado liberal en América Latina es una institución represora que representa los intereses de la burguesía nacional, aliadas y a su vez dependientes del capital trasnacional y de los grandes círculos de poder neocolonial, primeramente Londres (en el caso de Chile) y ahora Washington.

De ahí que, la lucha tenga que ser necesariamente contra el Estado burgués, al que se opone un Estado proletario de obreros y campesinos. La lucha no es posible desde las propias instituciones del Estado, es decir, mediante el reformismo y la negociación, sino que ha de ser mediante el ejercicio de la violencia revolucionaria. De lo contrario está condenada al fracaso[7].

Las luchas anteriores han fracasado porque no se ha concretado la unidad del proletariado, entre los obreros, los campesinos, los estudiantes y el resto de las fuerzas progresistas. De ahí la importancia de construir un frente amplio en contra de los capitalistas.

Del mismo modo que existe una continuidad en la dominación colonial a la neocolonial, podría hablarse de una continuidad en las luchas por la liberación social. De este modo, los movimientos de rebeldía indígena contra el colonialismo ibérico (que en el caso de Chile se personifican en la figura de Lautaro y en la resistencia del pueblo araucano), son los antecedentes directos del movimiento del proletariado del siglo XX[8].

La historia de América Latina se interpreta en el marco de la lucha de clases entre un proletariado explotado contra una burguesía explotadora. Dentro de los primeros estarían no solo los obreros, sino también campesinos, indígenas

y mujeres; es decir, la noción de clase subsume al género, a la raza y a la procedencia geográfica (lo urbano vs lo rural). Por otra parte, en el bando de los explotadores se ubica no solo la clásica burguesía comercial, sino también los latifundistas, el clero y todos los dominadores históricos del continente.

Estas tesis guardan estrecha relación con la propia ideología marxista y guevarista de la Revolución Cubana, y por extensión de una izquierda latinoamericana cercana a las posiciones de La Habana. En tal sentido, podría afirmarse que esta cinta del ICAIC constituyó un medio de divulgación de la propia concepción estratégica del gobierno cubano en torno al cambio social y la lucha de clases en Latinoamérica.

Como ya afirmábamos, las tensiones socio-clasistas a partir de las cuales se estructura el argumento, subsumen otras identidades, como por ejemplo el género y la raza. La América Latina representada en *Cantata de Chile* se adscribe a la ideología marxista-leninista, en especial al criterio de la lucha de clases antagónicas como motor de la historia. Las identidades sociales se representan mediante los estereotipos. De este modo, los capitalistas ingleses son mostrados como los típicos burgueses con levita y sombreros de bombín, despiadados en el trato, racistas en su proceder. Los proletarios, por su parte, están revestidos de un candor propio del "buen salvaje" comunista, un régimen social de felicidad que la cinta ubica más allá del Estado burgués represor.

A la hora de representarse a Latinoamérica, el filme pone en actividad tanto estrategias *movilizadoras* como *legitimadoras* de determinadas ideologías[9]. Por una parte, intenta construir ideologías alternativas al discurso articulado desde el poder. Ello se ve sobre todo en la crítica a la historia oficial. Una y otra vez la cinta denuncia cómo las oligarquías blancas latinoamericanas se robaron la independencia en el siglo XIX, e induce a pensar que la liberación del colonialismo se vio únicamente reducida a una élite occidentalizada. El filme intenta contar una historia desde la perspectiva de las clases subalternas, lo que implica inevitablemente legitimar (asentar) una contra-ideología, en este caso, alternativa a la construcción que se hace desde el poder. Por oposición, la cinta apuesta por legitimar una representación contra-hegemónica de América Latina, representación que recurre a los mismos modos de operación de la ideología oficial.

En primer lugar, la ideología que trasmite la película opera mediante procesos de *unificación*[10], al exaltar acríticamente una alianza entre el proletariado latinoamericano, en el caso concreto de la cinta, entre obreros chilenos y bolivianos; y bajo este mismo discurso de clase se desdibuja la identidad racial, de género y territorial, ejes fundamentales a la hora de analizar la compleja trama social latinoamericana. Otro ejemplo de unificación, es el modo en que se presenta al "pueblo" chileno, un pueblo de hermanos iguales. Muestra de ello es cuando en el filme la mujer que perdió a su hijo dice que ahora siente frío, que está lejos de casa, pero que se siente bien porque "ya no está sola". En medio de la huelga se ha encontrado con sus hermanos de lucha y sacrificio. "La vida es grande", le responde un camarada, "Es mejor luchar por los demás. En eso consiste la felicidad, en dejar de lado intereses personales y dar la vida por la felicidad de los demás".

Desde la propia concepción épica del filme se explica el intento por legitimar una contra-ideología de la rebelión proletaria. La épica, como género, presenta hechos legendarios, elementos imaginarios que generalmente se hacen pasar por verdaderos o basados en la verdad o lo cierto, o ligados en todo caso a un elemento de la realidad, o ficticios desarrollados en un tiempo y espacio determinados. En este caso, a partir de un suceso histórico real (la huelga de Iquique) se construye una cantata sobre las luchas históricas del pueblo

chileno contra la explotación. Como explica Amado (2009), el “mitologismo” como tema o antecedente de figuras populares inspiró a buena parte del nuevo cine latinoamericano de entonces, y se evidencia: “en expresiones formales vanguardistas donde figuras de la tradición popular o regional folclórica, convivían paradójicamente con una problemática progresista de denuncia de los procesos de expoliación en el continente y de las contradicciones que subsistían (y subsisten), como capas oscuras de una modernidad fallida” (p. 69).

Refiriéndose a la película, Solás reivindica el carácter panfletario de la misma, aunque aclara que desde su punto de vista este tipo de cine lo mismo se puede realizar de una manera tradicional, que desde la “experimentación lingüística” (Solás, 1979). En tal sentido, la estructura del filme obedece a las claves de un cine-panfleto, con claro objetivo de agitación y movilización, aunque al mismo tiempo intenta introducir elementos vanguardistas en la concepción de la puesta en escena. Por ejemplo, Solás integra en el filme varias expresiones de la cultura popular latinoamericana, especialmente la danza, el canto, el teatro, la poesía^[11] y la iconografía, recurriendo así a una teatralidad tan característica de su cine, la cual se refuerza a través de una escenografía minimalista y de una iluminación de corte expresionista.

En general la puesta en escena es barroca, un adjetivo desde el cual se ha caracterizado toda la obra de Humberto Solás, no solo por el uso frecuente del claro oscuro (un rasgo característico de la fotografía de Jorge Herrera), sino también por la propia concepción del filme y su vinculación con la cantata, un tipo de pieza musical que surge en Europa a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera, el género musical barroco por excelencia. Pero es sobre todo la no linealidad con la que se cuenta la historia, los juegos con el tiempo y con el espacio, es lo que explicaría el carácter barroco del filme. Esta continua intención de explicar el presente a través del pasado, de “aprender a recordar” como se dice una de las canciones del filme, tiene que ver con la pretensión de Solás de hacer una obra que se apropiara del análisis marxista, concretamente que tuviese en cuenta la historicidad de los procesos políticos, económicos y sociales. Mediante sucesivos cambios de luz y de vestuario, el hilo de la narración retrocede a lo que Solás considera los orígenes de las luchas contra la explotación en Chile y América Latina, la resistencia indígena en contra del opresor español; pasando por las guerras de independencia y llegando a un presente de inicios del siglo XX, que va trazando también paralelos con la década del setenta.

Solás recurre al cantautor y escritor Patricio Manns, uno de los principales representantes de la llamada Nueva Canción Chilena, quien se encontraba en esos momentos exiliado en Cuba. Manns colabora en el guion de la película y escribe los versos para la música de Leo Brouwer que da nombre a la cinta. Una de estas composiciones, titulada “La Marcha”, presentada en las primeras escenas del filme, adelanta el desarrollo futuro de la trama, y marca la visión del mundo que propone la película:

Por donde al árbol no anduvo nunca,
donde la piedra repta madura
y el horizonte represa arena,
donde el reposo es pirca de aluvia
y una leyenda vieja la lluvia
vienen estos zapatos.

Por donde el ave no comparece,

el sol verdugo prohíbe flores,
el río niega sus fiestas curvas,
el viento silba como ballesta
y el frío caza a los cazadores
resuenan estas voces.

Rostro de cuarzo, pierna de cacto,
ojo de escarcha, labio sonoro,
vibrante, dura, nutrida muerte,
mano caliente, pecho enlutado,
mujeres y hombres multiplicados
en el camino de la huelga.

¿Quién lavará esta sangre que desciende hasta Iquique
engalanada con su flor de sal?
¿Quién cuidará estos huesos cuando los abandonen
bajo la inmóvil fosa litoral?
¿Quién cerrará sus ojos
si son ajusticiados
y pondrá la memoria a recordar?
El que olvida prepara su futura derrota:
hay que aprender a recordar.

La cinta se inspira en toda una iconografía de la rebelión que se remonta cuanto menos a la Revolución Francesa. La imagen de la libertad conduciendo al pueblo, inmortalizada en el famoso lienzo de Delacroix, será reutilizada una y otra vez en la visualidad proletaria de los siglos XIX y XX, de la cual el cine expresionista soviético contribuirá a desarrollar. La composición visual del proletariado que se muestra en ***Cantata de Chile*** no defiere de esta tradición, aunque incluye el rostro de los indígenas como un integrante esencial de la subalternidad proletaria.

Como resulta evidente, la cinta está narrada desde la perspectiva de las clases subalternas. Una cámara expresionista, que por momentos cae en el naturalismo, se detiene a documentar la represión a la que se ve sometida el pueblo. Del mismo modo, los primeros planos de los representantes de la burguesía buscan resaltar el vicio y la animalidad de la clase explotadora. El modo en que la cámara se detiene en la recreación del tormento indígena, a lo que se contrapone en paralelo la orgía de los vencedores, parece inspirarse en la representación del catolicismo barroco, siempre preocupado en representar mártires atormentados frente a un paganismo entregado a la inmoralidad.

Mediante los diálogos se buscan reforzar las tesis políticas del filme. Tanto explotados como explotadores hablan a través de consignas. "Vamos a luchar y vamos a vencer", le dice uno de los protagonistas a su mujer. "Somos el proletariado. Somos la vanguardia", grita una mujer en las escenas finales. Cerrando el filme se escucha una voz en *off* que da lectura a un largo panfleto-manifiesto, corroborando una vez más el propósito didáctico de la película:

La unidad revolucionaria es la clave del éxito y la continuidad de la lucha. Ellos [los capitalistas] desataron esta guerra a muerte y el pueblo sabrá dar muerte

a sus verdugos. ¡Viva la lucha unitaria de los revolucionarios del pueblo de Chile! ¡Viva la lucha del proletariado de los pueblos del mundo! ¡Viva la unidad de los pueblos latinoamericanos contra el imperialismo!

Los protagonistas, con las armas en la mano, corren felices hacia la cámara mientras corean: “¡El pueblo, unido, jamás será vencido!”. Este final positivo, la visión de un pueblo tomando las armas para emprender una vez más la revolución, constituye en sí una práctica de resistencia característica de las culturas oprimidas. Pensemos en la frase atribuida al esclavo Espartaco en medio del suplicio, “volveré y seré millones”; o el propio Túpac Amaru, que también promete regresar cuando lo están descuartizando. El Mackandal haitiano no muere para su pueblo, aunque este lo vea arder en la pira del castigo, sino que se transforma en pájaro, y sigue trayendo esperanzas de rebelión. El personaje de Lucía, en la novela de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*, después que ha vivido la pasión y ahora el desencanto de la revolución francesa, se vuelve a lanzar a la sublevación, en este caso contra la ocupación napoleónica en España. La resistencia que preconiza Solás en el final de **Cantata de Chile** es ante todo simbólica, el sueño de la rebelión como antítesis del derrotismo que cunde entre las fuerzas de la izquierda latinoamericana, a raíz del triunfo de los militares en Chile. Como afirman Varona y Rodríguez (2014):

Cantata de Chile finaliza con la marcha de los huelguistas enardecidos que siguen incólumes a pesar de que han sido atacados duramente, y más que una alegoría a un optimismo invencible, es la muestra del camino que a lo largo de la historia ha tomado el pueblo decidido a cambiar su vida y la incitación ardiente a pelear contra todo aquello que sea limitación y avasallamiento, sin permitir que el cansancio venza (p. 117).

La adscripción de la cinta dentro del Movimiento del Nuevo Cine resulta evidente, no solo desde el punto de vista político, sino también en lo que se refiere a la puesta en escena. Uso frecuente de la cámara en mano, actores no profesionales e improvisación ante la cámara son algunos de los rasgos que marcan la producción. Por otra parte, **Cantata** se apropia de elementos propios del falso documental, un género también recurrente en la producción del Nuevo Cine Latinoamericano de aquellos años. La modalidad del falso documental presenta, “un interés intrínseco por la no ficción, por recuperar las posibilidades expresivas de la misma y por utilizarla para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente solo se expresa dentro del ámbito documental” (Weinrichter 2005, p. 73).

Pese a obtener algunos premios en certámenes internacionales, **Cantata de Chile** no tuvo una buena aceptación dentro del público cubano, como reconoció el propio Solás (1978):

Los miembros del equipo de producción pensaban que estábamos trabajando en una película muy esclarecedora, una que aclaraba un montón de cuestiones complejas. Pero tal vez por el alto grado de desarrollo político de la audiencia cubana, debido a la cantidad de información a la que tenían acceso y la cantidad de debate que pasa en las escuelas y centros de trabajo, la película no fue ninguna sorpresa para el público cubano. La cinta, sin embargo, resultó ser más apropiada para otros sectores de América Latina, donde las cuestiones planteadas por la experiencia chilena siguen siendo confusas y distorsionadas [12].

Conclusión

Cantata de Chile, un film eminentemente experimental, intentó lograr una convergencia entre los elementos formales y las ideologías que se proponía transmitir. El uso excesivo de la alegoría y la teatralidad en la puesta en escena, lo cual se aprecia en la sobreactuación de los personajes y en un didactismo político que reitera una y otra vez las ideas-fuerza que el autor considera esenciales para entender la tesis del filme, atentaron contra lo que podía resultar novedoso en materia de experimentación visual, e hizo que la película no contara con el favor del público, al punto de que a Solás esta obra le dejó una sensación de fracaso (Solás, 1978).

Más allá de las debilidades enunciadas, tanto a nivel del guion como de la puesta en escena, que hacen de este filme un reiterativo manual para la lucha de clases, destaca su importancia testimonial como producto marcado por una determinada época, expresión artística de un conjunto de ideas-fuerza en torno a la historia y al presente de América Latina.

NOTAS

[1] Esta visita la documentó el ICAIC en el documental *De América soy hijo y a ella me debo* (1971), del realizador Santiago Álvarez. El material, de 21 minutos de duración, puede consultarse en https://www.youtube.com/watch?v=WW_vTAdMrDE

[2] Las UMAP existieron entre 1965 y 1968, y por ellas pasaron unos 25 mil hombres, jóvenes en edad militar que por diversos motivos se negaban a hacer el servicio militar obligatorio, o bien que eran rechazados en las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba.

[3] En 1974, minutos después de conocer del asesinato de Miguel Enríquez, líder el MIR, a manos de los militares chilenos, el cantautor Pablo Milanés, uno de los principales exponentes del movimiento cubano de la Nueva Trova, vinculado al Centro de Experimentación Sonora del ICAIC, componía uno de sus temas más emblemáticos, *Yo pisaré las calles nuevamente*, dedicado a la lucha del pueblo chileno contra el golpe pinochetista. Dice así la canción: “Yo pisaré las calles nuevamente / de lo que fue Santiago ensangrentada, / y en una hermosa plaza liberada / me detendré a llorar por los ausentes. / Yo vendré del desierto calcinante / y saldré de los bosques y los lagos, / y evocaré en un cerro de Santiago / a mis hermanos que murieron antes. / Yo unido al que hizo mucho y poco / al que quiere la patria liberada / dispararé las primeras balas / más temprano que tarde, sin reposo. / Retornarán los libros, las canciones / que quemaron las manos asesinas. / Renacerá mi pueblo de su ruina / y pagarán su culpa los traidores. / Un niño jugará en una alameda / y cantará con sus amigos nuevos, / y ese canto será el canto del suelo / a una vida segada en La Moneda. / Yo pisaré las calles nuevamente / de lo que fue Santiago ensangrentada, / y en una hermosa plaza liberada / me detendré a llorar por los ausentes”.

[4] Según se consigna en los créditos, el filme contó además con la colaboración del llamado “Comité chileno de solidaridad con la resistencia antifascista”. No se especifica, sin embargo, en qué consistió dicha colaboración.

[5] El filme se hizo con más de un 90% de actores no profesionales, chilenos radicados en Cuba en su amplia mayoría, quienes se habían asilado en la Isla para escapar de la represión pinochetista.

[6] En su construcción de la historia, Solás se apropia de la definición leninista de clase social, por demás hegemónica en aquellos años: “Cuando hablamos de clase social tenemos en cuenta los grandes grupos de hombres y mujeres que se diferencian entre sí por las siguientes condiciones: el lugar que ocupan en un sistema de producción social históricamente determinado; las relaciones en las cuales se hallan con respecto a los medios de producción; el papel que desempeñan en la organización social del trabajo; y el modo y cantidad en que reciben la parte de la riqueza social de que disponen” (Varona y Rodríguez, 2014, p. 123).

[7] En una escena de la película se hace hablar, desde el siglo XIX, al prócer de la independencia chilena José Miguel Carrera (1785-1821), cuyos argumentos permitirían explicar el fracaso del gobierno de la Unidad Popular, el cual no logró nunca radicalizarse. Dice Carrera: “Ha sido borrada del diccionario de Chile la nefasta palabra del moderantismo. Las obras cuando se empiezan es menester acabarlas. Ha sonado la hora de la independencia de los pueblos latinoamericanos”.

[8] Mediante símbolos y metáforas, modalidades básicas del mito, Solás reconstruye la historia de Chile, aludiendo “a un tiempo pasado pleno de acontecimientos y de personajes ‘sabios’ que justifican esa exploración del pasado o su intromisión en el presente. La región del ‘antes’, en suma, representa el lugar de las causas originarias, la fuente de todo lo que ha sucedido ‘después’” (Amado, 2009, p. 69).

[9] El investigador argentino Ricardo Gómez, apunta que las ideologías pueden tener lo mismo un sentido *movilizador* que *legitimador* del orden existente, ya que el término hace referencia “a todo conjunto de creencias mediante las cuales los seres humanos proponen, explican y justifican medios y fines de la acción social organizada, independientemente de si tal acción intenta preservar o cambiar un orden social determinado” (Gómez, 1995, p. 127). Por *sentidos legitimadores* del status quo entendemos aquellos estereotipos y simplificaciones presentes en la visión del tema objeto de representación. Por su parte, los *sentidos movilizadores* hacen referencia a las principales contra-ideologías, en tanto formas de resistencia y denuncia al sistema de creencias dominante, sus instituciones y prácticas.

[10] En tanto modo de operación de las ideologías/contra-ideologías, la *unificación* establece en el plano simbólico, una forma de unidad que abarque a los individuos en una identidad colectiva, sin tomar en cuenta las diferencias que puedan separarlos.

[11] A lo largo del filme se declaman poemas de Volodia Teitelboim (1916-2008), Pablo Neruda (1904-1973) y Violeta Parra (1917-1967), los cuales aluden a la historia de Chile desde sus orígenes hasta el siglo XX.

[12] En inglés en el original. La traducción es nuestra.

Referencias

Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue Imagen, 2009.

Burton, Julianne y Marta Alvear. "Interview with Humberto Solás: Every point of arrival is a point of departure". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 19, December, 1978. pp. 32-33. URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/SolasInt.html>. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015.

Gómez, Ricardo J. *Neoliberalismo y seudociencia*. Buenos Aires, Lugar Editorial, 1995.

Solás, Humberto. "Cantata de Chile es una película de agitación". *El País*, 26 de abril de 1979. URL: http://elpais.com/diario/1979/04/26/cultura/293925610_850215.html Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015.

Varona Domínguez, Freddy y Mireya V. Rodríguez Pérez. *Cultura, cine y ser humano: una mirada a Humberto Solás*. La Habana, Ciencias Sociales, 2014.

Ficha técnica

Título: *Cantata de Chile*. Dirección: Humberto Solás; Guión: Humberto Solás; Fotografía: Jorge Herrera; Montaje o Edición: Nelson Rodríguez; Música Original: Leo Brouwer; Sonido: Ricardo Istueta; Dirección Artística: Luis Lacosta
Producción General: Ricardo Istueta. Intérpretes: Nelson Villagra, Shenda Román, Eric Heresmann y Alfredo Tornquist.

Premios:

- Gran Premio Globo de Cristal. XX Festival Internacional Cinematográfico. Karlovy Vary, Checoslovaquia, 1976.
- Gran Premio Cacho de Oro. VI Festival de Cine de Santaren, Portugal, 1976.
- Premio del Jurado a la Mejor Dirección XVII Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia, 1977.
- Premio Lazo D'Oro. Cinema Neorrealista. Festival de Avellino, Italia, 1977.
- Premio del Jurado Internacional Colón de Oro.
- Premio del Público Colón de Oro. Festival Internacional Cinematográfico. Huelva, España, 1977.
- Filme destacado del año. Selección de la Crítica Anual de la B.B.C. Londres, Inglaterra, 1977.
- Premio de la Organización para la Liberación de Palestina II Premio de Cine de Damasco, Siria, 1981.