

ASCANIO CAVALLO ★ CAROLINA DIAZ

EXPLOTADOS Y BENDITOS

Mito y desmitificación del cine chileno de los 60

uqbar

EXPLOTADOS Y BENDITOS

Ascanio Cavallo & Carolina Díaz

EXPLOTADOS Y BENDITOS

Mito y desmitificación del cine chileno de los 60



EXPLOTADOS Y BENDITOS, Mito y desmitificación del cine chileno de los 60 Formato 18,5 x 25 cms., 302 pp., couché opaco 130 grs.; 295 pp. 2/2 y 7 pp. 4/0, 2 hojas papel hilado 9 1/0 Tapas papel couché opaco 270 grs. 4/0, polipropileno opaco y lacado UV con reserva por tiro Costura hilo, hotmail. Tipografía Palatino 11,5/17,3 2000 ejemplares, Salesianos Impresores, febrero 2007

Queda prohibida toda reproducción total o parcial de esta obra a excepción de citas y notas para trabajos y estudios de divulgación científica y cultural, mencionando la procedencia de las mismas.

EXPLOTADOS Y BENDITOS

© Ascanio Cavallo, Carolina Díaz

© Editorial Uqbar, 2007 RPI N° 160.436 ISBN: 978-956-8601-02-7

Dirección editorial: Isabel M. Buzeta P.
Asistente editorial: M. José Echeverría
Diseño portada: Caterina di Girolamo
Diagramación: Gloria Barrios
Foto portada: Imagen tomada de la película *Largo viaje*, gentileza Quality Films

Impreso en Chile / Printed in Chile

Índice temático

Presentac	ión	11
Contra la \	Versión Estándar	
	DE ALESSANDRI A FREI	15
	UN PAÍS POBRE	17
	LA "LEY KAULEN"	19
	EL "NUEVO CINE LATINOAMERICANO"	24
	Y EL "NUEVO CINE CHILENO"	26
	LA FIEBRE DE LOS MANIFIESTOS	31
	UNA VERSIÓN EXCLUYENTE	33
	LA "SENSIBILIDAD DE IZQUIERDA"	36
La sed de	progreso	
. 72	EL ÚLTIMO LOCUS AMŒNUS	39
	EL ESPACIO DE LA INJUSTICIA	43
	EL CAMPO EN LA CIUDAD	46
	LA INVASIÓN DE LOS PROVINCIANOS	49
	EL CICLO MANOLO GONZÁLEZ	51
	BOHR Y DAVISON: REUBICACIÓN	54
	SONRISAS DE CHILE	57
	ANACRONISMO Y MODERNIDAD	58
El espacio	opresivo	
	LA DIMENSIÓN DEL BARRIO.	63
	EL BARRIO COMO CIUDAD	64

EL CÍRCULO NO TIENE CENTRO	69
¿O EL CENTRO ES LA CÁRCEL?	75
LA VIDA PENITENCIARIA	77
LA CÁRCEL PRIVADA: DEJA QUE LOS PERROS LADREN	82
LA CÁRCEL SECRETA: REGRESO AL SILENCIO	86
LA CÁRCEL ABIERTA: PROHIBIDO PISAR LAS NUBES	91
EL CASO KRAMARENCO	95
La impronta cristiana	
	99
EL CUERPO Y LA SANGRE	00
EL INSTITUTO FÍLMICO: UNA RELECTURA	05
	07
LAS DOS IGLESIAS DE EL CHACAL DE NAHUELTORO	10
LARGO VIAJE	13
	16
REUBICANDO A KAULEN	19
El huacho perdido (no pelado)	
	23
	27
	29
UNA PELÍCULA PARTIDA EN DOS	32
LA RUTA DEL MITO	35
	39
VALPARAÍSO, MI AMOR	40
	143
Y LA CONDENA DE LA HUACHA	146
La virgen, la madre y la puta	
	149
	152
	158
	162
	167
	171
	173
	177

Jóvenes, sexo y otras rupturas	
ERÓTICA Y RUPTURA	181
NEW LOVE, LA REVOLUCIÓN DE LAS FLORES	183
LUNES 1°, DOMINGO 7	186
TAN CERCA, TAN LEJOS	192
GENERACIONES Y RUPTURAS EN LA CASA EN QUE VIVIMOS	195
LAS TRASGRESIONES DE AMANDA	202
El debut de la lucha de clases	
LA TÁCTICA Y LA REALIDAD	209
MORIR UN POCO	
EL FIN DEL JUEGO	
REVISITACIÓN DE CORNEJO	
OBREROS Y ESTUDIANTES, ¿UNIDOS Y?	
CALICHE SANGRIENTO	
TRES PARTES, DOS DEBATES	
Pero ¿quiénes somos?	
EL FENÓMENO GERMÁN BECKER	237
AYÚDEME USTED, COMPADRE	
INTEMPORALIDAD E INMANENTISMO	
EL OTRO "PROYECTO CONTINENTAL"	
EL SISTEMA IRREALIZADO DE RAÚL RUIZ	247
TRES TRISTES TIGRES	249
CUATRO TIGRES (¿O TRISTES?)	255
VIOLENCIA Y RESISTENCIA	257
LENGUAJE, INDIVIDUACIÓN, IDENTIDAD	262
Un nuevo balance	
UN CINE DE NEGACIONES	265
LOS QUE SON, LOS QUE NO SON	269
UNA VOLUNTAD NOVEDOSA	272
DE LA POBREZA A LA IDENTIDAD	275
RUMBO A LA MODERNIDAD	279
Fichas técnicas	-2
	283
Índice de películas citadas	29
Índice anomástica	201

Presentación

Este texto es el producto de más de cuatro años de trabajo. Durante ese período, revisamos innumerables veces las películas chilenas que pudimos encontrar. El tiempo de búsqueda fue casi tan largo y dificultoso como el de análisis. La ausencia de una política oficial de recuperación y preservación del patrimonio audiovisual ha dejado por mucho tiempo a los investigadores sin la posibilidad de ejercer un trabajo sistemático y ordenado. De no ser por las valientes —y aun no recompensadas— decisiones de personas como Abdullah Omidvar, Alex Doll y Sergio Salinas, muchas películas chilenas estarían irremisiblemente desaparecidas.

Desde 2005, a partir de la creación del Fondo de Fomento Audiovisual y de la Cineteca Chilena, un equipo extraordinario de restauradores —Carmen Brito, Gabriel Cea, Luis Horta, Francisco Venegas y otros— ha estado trabajando en la recuperación del pasado fílmico chileno. Las instituciones necesarias fueron creadas con mucha tardanza en relación con cualquier parámetro similar al de Chile, pero están avanzando para ponerse al día. Cuando iniciamos este trabajo, no existía copia alguna de *Morir un poco* (1967), y Alvaro Covacevich ponía avisos con recompensa para quien las encontrase; al fin la halló él mismo... en Leipzig. Disponíamos de una copia muy mutilada de *El cuerpo y la sangre* (1962), otra borrosa de *Largo viaje* (1967) y una imperfecta de *Caliche sangriento* (1969); las tres cintas están hoy restauradas y en excelentes condiciones.

En otros casos, tuvimos que resignarnos a trabajar sobre copias deficientes, pero razonablemente completas. Escaparon a nuestras búsquedas los largometrajes *La caleta olvidada* (1959), *Eloy* (1969), *Ocaso* (1967) y *Prontuario* (1969) y el corto *Mundo mágico* (1967), la parte de *El ABC del amor* (1967) dirigida por Helvio Soto.

El propósito del texto ha sido identificar los temas y motivos comunes que, con todas sus modalizaciones y matices, atraviesan las películas chilenas de ficción de los años 60. Buscamos los tropos imaginados, aun a riesgo de ser contradichos por la realidad, y no aquellos que aspiraban a reflejarla con fidelidad. Esa opción nos llevó a excluir a los documentales, que constituyeron un poderoso movimiento en los 60. Por muchas razones teóricas y prácticas, creemos que el documental merece estudios autónomos, como los que en años recientes han emprendido Jacqueline Mouesca y Alicia Vega. No obstante esa definición, preferimos incluir aquellos casos fronterizos, que presentaban dudas respecto de su inclusión en la ficción o el documental.

Como límite temporal usamos los dos períodos presidenciales que cubrieron la década del 60, los de Jorge Alessandri y Eduardo Frei Montalva, entre el 4 de noviembre de 1958 y el 3 de noviembre de 1970. Consideramos las cintas estrenadas públicamente entre esas fechas, eliminando las que estaban estrenadas o en producción en esos momentos.

El cuerpo principal está formado por largometrajes, pero nos hemos esforzado por incluir los cortometrajes que pertenecen a directores relevantes del período y que pudimos ubicar.

Tenemos conciencia del extenso debate teórico de los últimos años acerca de qué es un cine "nacional". Entre las dos principales opciones teóricas, el análisis de industria y el examen de las obras, elegimos la segunda como la más evidentemente coherente con la finalidad de buscar temas y motivos comunes. Con todo, la "industria" chilena de los años 60 —antes de las coproducciones múltiples— era bastante simple, lo que nos facilitó la adopción de una definición pragmática y funcional: caben las obras de cineastas chilenos, filmadas en Chile y con motivos relacionados con el país.

Por esa razón habríamos excluido a *Ciao amore, ciao* (1968), vehículo promocional del cantante argentino Juan Ramón, y habríamos incluido a *Eloy* (1969), del cineasta boliviano Humberto Ríos, que, además de la inserción de su director en la comunidad local del cine, presenta la adaptación de una importante novela chilena. Sin embargo, no pudimos hallar copias de ninguna de las dos películas.

Debemos inmensa gratitud a las personas nombradas más arriba, que nos proporcionaron ayudas y facilidades extraordinarias para este trabajo.

También agradecemos el aporte de enfoques académicos de los profesores Jorge Ruffinelli, Jacqueline Mouesca y Verónica Cortínez. En el campo de la conservación, tuvimos el inestimable apoyo de Ignacio Aliaga y Juan José Ulriksen en la Cineteca Chilena. En el de los archivos fílmicos, nos resultó esencial la ayuda de Susana Foxley, Alicia Herrera y Byron Cabezas, en la Pontificia Universidad Católica de Chile, de Sergio Seguel, en la Uniacc y de Poldy Valenzuela, en la Universidad Católica de Valparaíso.

Mención aparte merece, como siempre, el cineasta, guionista, crítico, gran maestro y mejor amigo José Román, protagonista eminente del cine de los 60, con cuya generosa disposición contamos para muy diversos tipos de necesidades. Luis Alarcón nos regaló tiempo y paciencia para identificar a muchos actores, lo que nos permitió mejorar las fichas técnicas.

Todas las fotografías de este libro corresponden a fotogramas directamente obtenidos de las películas. Debemos ese trabajo al apoyo de Juan Pablo Herrero, de la Universidad Adolfo Ibáñez. Agradecemos también el respaldo inestimable de Mónica Reyes en una infinidad de detalles.

Guardamos enorme aprecio por las conversaciones que pudimos tener, a lo largo de estos años, con los cineastas Rafael Sánchez (†), Helvio Soto (†), Andrés Martorell (†), Raúl Ruiz, Naum Kramarenco y Germán Becker. Y por el apoyo que nos prestaron los familiares de otros: Leopoldo Correa, Joaquín Kaulen Downey y Valentina Kaulen Figueroa, Ricarte Soto y Jocelyn y Muriel Cornejo.

Más en general, apreciamos como una virtud singular la generosidad y la disposición de toda la comunidad del cine chileno.

Los autores

Contra la Versión Estándar

DE ALESSANDRI A FREI

El 4 de septiembre de 1958, el abanderado de una coalición de derecha integrada por conservadores, liberales y radicales, Jorge Alessandri Rodríguez, ganó las elecciones presidenciales con el 31,6% de los votos, contra el 28,9% de Salvador Allende Gossens, candidato del izquierdista Frente de Acción Popular Unitario (FRAP), y el 20,7% de Eduardo Frei Montalva, del recién fundado Partido Demócrata Cristiano (PDC).

La estrechez del triunfo de Alessandri (33.416 votos) y la naturaleza reformista de las otras dos alternativas indican la popularidad que comenzaban a adquirir los programas de cambio político, económico y social en un momento en que el ingreso per cápita de los chilenos no superaba los 1.200 dólares anuales¹.

Incluso el concepto de revolución asumía creciente prestigio, dando contenido épico (y a veces militar) a la idea de transformaciones profundas o radicales en el *establishment* social. Tal prestigio estaba ligado a —o influido por— los procesos de descolonización en África y Asia, la expansión de los conflictos encuadrados en la Guerra Fría y los movimientos antidictatoriales en América Latina.

¹ En pesos de 1977, de acuerdo a cifras del Banco Central de Chile.

Menos de dos meses después de la asunción de Alessandri (4 de noviembre de 1958), las tropas rebeldes de Fidel Castro entraban a Santiago de Cuba y La Habana, deponiendo a la tiranía de Fulgencio Batista e inaugurando la primera revolución triunfante en América, un proceso que capturaría la imaginación de los intelectuales y los artistas del hemisferio en un espectro inusitadamente amplio.

Entre las disciplinas influidas en forma más decisiva y profunda por la revolución cubana en América Latina, el cine ocupó un lugar protagónico, sobre todo desde mediados de la década del 60, cuando se consolidó la labor del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic) y comenzaron a generarse los primeros productos del "Nuevo Cine Cubano", en conjunto con elaboraciones teóricas normativas en lo político y lo estético.

En el clima social del momento, incluso el gobierno de Alessandri se vio impelido a apartarse de los programas clásicos de la derecha, con proyectos de mayor protección social y hasta una incipiente reforma agraria.
Aunque sus resultados fueron modestos en cuanto a reformas, Alessandri
dio estabilidad a la economía y realizó una gestión ordenada, democrática y respetuosa de las libertades públicas. Su apodo, "El Paleta", refleja
el halo de generosidad que le atribuía el imaginario popular, así como un
cierto respeto a su aspecto aristocrático y a su conducta austera.

Pero los vientos soplaban en otra dirección. Al completar los seis años de su mandato, ya era claro que la coalición de derecha tendría dificultades insuperables para volver a conquistar el gobierno. Una elección complementaria que indicó que el 4 de septiembre de 1964 podría triunfar Salvador Allende llevó a la derecha a desistir de su candidatura y volcar todo su apoyo al demócratacristiano Eduardo Frei Montalva, que alcanzó la victoria con un 56,1%, una de las mayores votaciones de la historia de Chile en términos relativos, y la mayor en términos absolutos (1.409.012 votos).

Sin embargo, Frei no estaba dispuesto a ceder nada de su "revolución en libertad" a sus votantes de derecha, ni tampoco a llegar a acuerdos con sus competidores de izquierda. Su gobierno dio un fuerte impulso a la intervención social del Estado, con un programa extenso de repartición de la

tierra, "chilenización" de empresas extranjeras estratégicas y expansión de la cobertura de escuelas, viviendas y servicios básicos. El "estado de bienestar", situado en el centro del programa del PDC, con el apoyo activo de la Iglesia Católica, alcanzó una extensión nunca antes conocida en Chile.

Hasta hace unos años, la evaluación del gobierno de Frei dependió excesivamente del prisma ideológico de quien la intentase. Para la derecha, Frei exacerbó las expectativas de los sectores pobres sin generar las condiciones para satisfacerlas, por lo cual abrió el camino para el ascenso de la izquierda marxista. Para esa misma izquierda, los cambios de Frei fueron modificaciones meramente cosméticas del modelo capitalista, por lo que resultaba natural que fuese superado por las fuerzas históricas.

El hecho es que, igual que Alessandri, Frei no pudo entregar el poder a un hombre de su propia corriente. Peor aún, el PDC obtuvo el tercer lugar en las elecciones del 4 de septiembre de 1970, con sólo 28,1%, que significó la pérdida neta de más de medio millón de votos. Y Jorge Alessandri, llamado por la derecha para detener el impulso de la izquierda agrupada en la Unidad Popular (sucesora del FRAP), fue finalmente derrotado por Salvador Allende, que alcanzó la Presidencia con un estrecho y dificultoso 36,6%, a sólo 39.175 votos de su contendor principal.

UN PAÍS POBRE

En 1960, Chile tenía 7,37 millones de habitantes; para 1970, había crecido hasta 8,88 millones. De esa población, casi 5 millones ya vivían en zonas urbanas, mientras que sólo 2,4 millones permanecía en las áreas rurales; la inmigración, iniciada a fines de los años 30, seguiría aumentando la brecha de modo aparentemente irreversible (de hecho, la población rural se mantuvo en torno a las mismas cifras hasta terminar el siglo 20).

Chile era un país pobre, atravesado por agudísimas desigualdades: en el campo, con la propiedad de la tierra dominada por el latifundio, en un modelo de mano de obra barata y baja intensidad productiva; en la ciudad, con un proletariado obrero en pésimas condiciones de vida y el

hacinamiento de los inmigrantes rurales en gigantescos cordones suburbanos. Un inmenso sector del país vivía en condiciones de agudas carencias; aun en 1970, el 21% de los chilenos estaba sumido en la extrema pobreza, sin acceso al mínimo de bienes necesario para subsistir. Sólo un 38% tenía casa propia en 1960, aunque ese mismo año la tasa de propietarios comenzaría a superar por primera vez a la de los arrendatarios.

La esperanza de vida al nacer era, en 1960, de 59,9 años para las mujeres y 54,4 para los hombres. Al terminar esa década mejoró hasta 64,7 para las mujeres y 58,5 para los hombres. Dramáticamente, los años más difíciles para los chilenos eran los primeros de sus vidas. La tasa de mortalidad infantil al comenzar los 60 era de 125 por cada mil nacidos vivos; las políticas sociales consiguieron disminuirla a alrededor de 75 en 1970.

El 16% de los mayores de 15 años era analfabeto en 1960. La educación universitaria alcanzaba a apenas un 1,8% de los estudiantes, y la enseñanza media se limitaba al 23,9%. Ese cruel panorama de limitación de las oportunidades llevó al gobierno de Frei a lanzar, en cuanto se instaló en La Moneda, una extensa reforma educacional, asociada a un aporte extraordinario de recursos del Estado. A fines de la década, la cobertura de educación primaria había llegado a 95%, desde el modesto 55% que tenía en 1960.

Una inmensa mayoría del país se declaraba católica, con menos de un millón de filiaciones en otras religiones; esa relación no varió sustancialmente para 1970.

Los 60 fueron los años de la radio. Al comenzar esa década, había alrededor de un millón de receptores; al terminar, se habían triplicado. Más de cien emisoras, la mayoría de amplitud modulada, proveían de entretención gratuita a las familias.

La televisión tuvo un ingreso mucho más lento. Los primeros canales iniciaron sus transmisiones entre fines de los 50 y comienzos de los 60, asociados a las principales universidades. La ley² reservó el derecho a

 $^{^2}$ La Nº 17.377, conocida como "Ley Hamilton", por su promotor, el senador Juan Hamilton, fue promulgada en 1970, cuando ya se habían consolidado de hecho tres canales universitarios y uno del Estado en Santiago, y otro universitario en Valparaíso.

crear canales a las universidades y al Estado, pero el volumen de las inversiones requeridas, así como el costo de los aparatos receptores, mantuvieron a la televisión en un limbo de muy pocos espectadores a lo largo de la mayor parte de los años 60. En 1964 había apenas 31 mil televisores; para el 70 llegaban a 374 mil, una cifra todavía modesta. La televisión viviría su *boom* durante el gobierno de Salvador Allende, cuando se instalaron fábricas locales de equipos baratos.

Sin embargo, la creación de los primeros tres canales universitarios permitió que numerosos jóvenes se formaran en las técnicas y prácticas audiovisuales en los 60.

El cine seguía ocupando un lugar preferente entre los modos de emplear el tiempo libre. Según algunos cálculos, en 1960 había en Chile unas trescientas salas de exhibición³, abastecidas mayoritariamente por películas norteamericanas y europeas. Dada la gran cantidad de analfabetos absolutos y funcionales, que hallaban dificultades insuperables con los subtítulos, una proporción importante de la demanda era llenada por las vigorosas industrias de México y Argentina.

El que estaba ausente al comenzar la década era el cine chileno.

LA "LEY KAULEN"

En la década de los 50 se había producido una fuerte declinación de la producción; los catorce largometrajes realizados entre 1950 y 1959 representan el número más bajo registrado hasta entonces en cualquier decenio⁴, con la sola excepción de los años 30, cuando la demora en incorporar la tecnología del sonido paralizó a la industria local.

³ COLLIER, WILLIAM, y WILLIAM F. SATER: Historia de Chile, 1808-1994. Madrid: Cambridge University Press, 1998. P. 256.

⁴ Esta cifra empeora si se tiene en cuenta que dos de esos títulos fueron dirigidos por cineastas argentinos (*Surcos de sangre*, Hugo del Carril, 1951, y *Llampo de sangre*, Enrique Vico, 1954), otros dos por el realizador francés Pierre Chenal (*El ídolo*, 1952, y *Confesión al amanecer*, 1954), y un quinto no fue estrenado en Chile, sino en la televisión de EE.UU. (*Conflicto de sangre*, Vinicio Valdivia, 1953).

Los especialistas coinciden por lo general en estimar como un hiato la caída de la producción en los 50. Sin embargo, no se han puesto de acuerdo en su denominación ni en sus motivos.

Carlos Ossa Coo extiende el período que llama "Abatimiento" entre 1951 y 1961, y lo atribuye al desinterés del gobierno y de "quienes podían reflotar la industria a través del arruinado Chile Films"⁵. Ernesto Muñoz y Darío Burotto amplían la cobertura de 1951 a 1970 para una etapa que denominan "Búsqueda y logros", atribuyendo con más énfasis la primera característica a los 50 y la segunda a los 60⁶. Jacqueline Mouesca estima que no hay títulos de esa etapa —los 50— que merezcan ser recordados, y que "el trabajo verdadero, el que hará de semilla y anunciará otro tiempo, será el del cine documental"⁷. Y Alicia Vega, poniendo el acento en las condiciones de producción, caracteriza a los años 50 sólo por la creación del primer gremio fílmico integrado, Diprocine⁸.

Este último enfoque es consecuente con la creciente importancia que los cineastas venían atribuyendo a la acción concertada de los profesionales del sector y a la necesidad de protección del cine por parte del Estado, un doble movimiento que presidiría todos sus esfuerzos corporativos durante los 60.

El origen de Diprocine, sigla de la Agrupación de Directores y Productores Cinematográficos, se remonta a finales de la década del 40, cuando la empresa fílmica creada por el Estado en pleno auge del fomento industrial, Chile Films, entró en falencia y fue entregada a la empresa productora privada Taulis Films.

⁵ Ossa Coo, Carlos: Historia del cine chileno. Santiago: Quimantú, 1971. P. 68.

⁶ Muñoz, Ernesto y Darío Burotto: *Filmografía del cine chileno. 1910-1997*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1998. Pp. 126-146.

⁷ MOUESCA, JACQUELINE: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno* (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral, 1988. P. 15. En otro texto, la misma autora extiende el período de escaso interés a los años 1938-1959, fecha marcada por la creación del Centro de Cine Experimental. MOUESCA, JACQUELINE: Érase una vez el cine. Diccionario. Santiago: Lom Ediciones, 2001. P. 75.

⁸Vega, Alicia et al.: Re-visión del cine chileno. Santiago: Aconcagua, 1979. P. 39.

La percepción de desamparo que invadió a la comunidad del cine tras el fracaso de Chile Films motivó repetidas y porfiadas gestiones para crear un gremio que pudiera presentar fuerza y coherencia ante los poderes del Estado. Estos esfuerzos, encabezados por Patricio Kaulen, cristalizaron finalmente en junio de 1955. Kaulen asumió su presidencia y desde entonces concentró su gestión en obtener una ley de protección para el cine nacional, semejante a otras que se habían generado en Europa tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, como defensa ante el arrollador impulso de la industria norteamericana⁹.

El insistente trabajo de Diprocine no tuvo eco en el gobierno de Alessandri, pero sí en la administración Frei, con la que Kaulen tenía una indisimulada empatía. La mayoría demócratacristiana en el Parlamento apoyaba el proyecto de ley previsto por Frei, que suponía una reformulación completa de Chile Films. Pero para 1966, los parlamentarios de derecha y de izquierda habían adquirido el hábito de oponerse y bloquear todas las iniciativas legales del gobierno, a veces sin siquiera estudiarlas.

En el caso del cine, la resurrección de Chile Films suscitaba la sospecha de que el gobierno pondría la producción a su propio servicio, y el proyecto fue postergado sucesivamente. A fines de ese año, el cineasta Hernán Correa, uno de los más activos dirigentes de Diprocine, consiguió, mediante una intensa acción de persuasión personal, que senadores y diputados aprobaran sólo dos artículos dentro de la ley de Reajuste, que generaban un privilegio tributario al devolver al productor la totalidad de los impuestos, que alcanzaban al 52% del valor de las entradas¹⁰.

⁹ Una síntesis de la evolución de la industria en el mundo: Putinam, David: *Movies & Money*. Nueva York: Vintage Books, 1999. Los cineastas chilenos miraban con especial atención el modelo francés, una combinación de cuotas de pantalla, créditos de fomento y rebajas tributarias. Ver Hayward, Susan: *France*, en: Kindem, Gorham: *The International Movie Industry*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000. Pp. 195-205.

¹⁰ Raúl Ruiz, que compartía las sospechas acerca del proyecto del gobierno de Frei, sostiene que la gestión de Correa causó la ira del oficialismo. Bocaz, Luis: "No hacer más una película como si fuera la última". Madrid: Revista Araucaria de Chile, N° 11, 1980. Pp. 101-118.

En carta al entonces presidente de Diprocine, Miguel Frank, Correa describe así el fin del proceso: "Algunos diputados de la mayoría, al principio no querían dar su apoyo, porque me decían que el gobierno tenía un proyecto completo sobre cine. Les dije que la aprobación de los dos artículos significaría un gran incremento de la actividad productora cinematográfica, lo que haría más lógicas algunas de las medidas de ese proyecto, y por consiguiente, se posibilitaría más su aprobación futura. La mayoría así lo estimó. Los diputados María Maluenda, Eduardo Clavel y otros de la oposición me manifestaron su apoyo"¹¹.

Pese al empeño personal de Correa, los dos artículos, incluidos en la ley de Reajuste, se hicieron conocidos como "ley Kaulen" y significaron que los productores pasaron a recibir, al fin del ciclo de exhibición, poco más del 60% de los ingresos totales de la taquilla, versus un 9,6% que obtenían con anterioridad. El primer artículo fijaba las normas de la devolución de impuestos sobre las entradas¹², mientras el segundo establecía exenciones tributarias para algunos insumos de importación¹³.

¹¹ Carta de Hernán Correa a Miguel Frank. Santiago, 10 de febrero de 1967.

¹² Ley Nº 16.617, artículo 202: "Dentro del plazo de 180 días, las entradas a todos los espectáculos que se presenten o exhiban en el país, cualquiera sea su naturaleza, serán emitidas, foliadas y timbradas en formularios especiales que serán impresos por la Casa de Moneda de Chile y vendidas en las tesorerías comunales a los empresarios de salas a su precio de costo. La exhibición de películas nacionales estará afecta a los mismos impuestos que las películas extranjeras. El producto de todos los impuestos que graven los billetes o entradas a funciones en que se exhiben películas nacionales de largo metraje y películas co-producidas con Chile, será depositado por la Tesorería General de la República en una cuenta especial en el Banco del Estado de Chile, a nombre del productor de cada película, sin deducciones de ninguna especie, para ser devuelto a dicho productor dentro de un plazo no mayor de 30 días, contado desde el depósito de las cantidades respectivas por parte de la Tesorería General de la República".

¹³ Artículo 252: "Agréguese el siguiente inciso nuevo en el artículo 19º de la ley Nº 12.120: También estarán exentos de este impuesto los servicios prestados por los Estudios y Laboratorios Cinematográficos, exhibidores y distribuidores a los productores para la producción, exhibición y distribución de películas nacionales de largo metraje y documentales de duración superior a cinco minutos".

Aun con su limitado alcance¹⁴ y con las críticas que suscitó entre los propios cineastas¹⁵, la ley significó una activación rápida de la producción. En los seis años que estuvo vigente (hasta que el régimen militar la derogó en 1974) se rodó en Chile algo más de treinta largometrajes, un alza considerable si se toma como base los siete largometrajes filmados en la primera mitad de la década del 60.

El gobierno de Frei no tomó ninguna otra iniciativa en relación con el cine. En cambio, el mismo año 1969 puso en marcha Televisión Nacional, un proyecto sustantivo para la industria audiovisual, que tenía los objetivos explícitos de constituirse como un canal público y como un medio de integración en un país con largas distancias y zonas aisladas.

La televisión no fue un competidor significativo para el cine de esos años; los cineastas se relacionaron escasamente con el nuevo medio, considerado como inferior en capacidad estética y aun social. Mucho más notorios fueron los vínculos del cine con el teatro, el vodevil y la radio, pese a la muy diversa masividad de estos medios. Sin embargo, hacia fines de la década la televisión no sólo instaló algunas de sus prácticas en el cine chileno, sino que también hizo posible el traspaso de personal técnico e incluso de directores relevantes, como Helvio Soto y Miguel Littin.

La influencia de la televisión sobre el cine chileno no fue ni de lejos tan poderosa como la que tuvo en los mismos años en Estados Unidos, con la llamada "generación de la televisión" 16. Pero inició una relación que más tarde se haría intensiva.

¹⁴ El interés del gobierno y los cineastas apuntaba hacia modelos de apoyo más integrales, como los aplicados en Francia, Italia y Alemania. El resultado final, sin embargo, es más parecido al llamado "Eady Levy" introducido en Gran Bretaña en 1951. Ver: HIGSON, ANDREW: Great Britain, en: KINDEM, GORHAM: The International Movie Industry. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000. Pp. 243-244.

¹⁵ En 1972, el cineasta Helvio Soto hacía el siguiente balance:"Pienso que sin ese estímulo el cine chileno estaría igualmente donde está ahora". "Para ser un cineasta revolucionario, primero hay que ser un buen cineasta". Valparaíso: Revista Primer Plano, № 1, verano de 1972.

¹⁶ Directores como Sidney Lumet, John Frankenheimer, Robert Mulligan, Delbert Mann, Martín Ritt y Arthur Penn integran este grupo, que tendría fuerte importancia en la renovación del cine de EE.UU. durante los 60. KINDEM, GORHAM: The live television generation of Hollywood film directors. London: McFarland, 1994.

EL "NUEVO CINE LATINOAMERICANO" ...

Hacia comienzos de los 50, las cinematografías de América Latina comenzaban a sufrir una ingente presión procedente de dos fuentes contrapuestas: la competencia cada vez más agresiva del cine norteamericano y la también creciente insatisfacción de los intelectuales y los jóvenes con las formas tradicionales de las producciones locales. Esta última presión afectó incluso a las industrias nacionales más vigorosas, como las de Argentina, Brasil y México, y produjo la eclosión —bastante sincrónica— de movimientos "renovadores" en diferentes puntos del continente.

Uno de los promotores más activos del cambio fue el cineasta argentino Fernando Birri, que trabajó en el Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma —la base académica del neorrealismo— a comienzos de los 50 y regresó a Argentina con el proyecto de fundar un centro similar.

Pronto redujo esa idea a las condiciones más modestas del país y creó un Instituto de Cine en la Universidad del Litoral, en su provincia natal de Santa Fe. Sus propias primeras películas fueron realizadas allí, en lo que más tarde se llamaría Escuela de Cine Documental de Santa Fe.

Cuando concluyó la segunda de ellas, *Tire Dié*, en 1958, Birri emitió el primero de lo que sería una larga lista de manifiestos personales, en el que llamaba a comprometerse con un objetivo específico: "documentar el subdesarrollo". De esta línea debía nacer, según él, un cine "nacional, realista y crítico", nómina de valores a la que para el estreno de *Los inundados*, en 1962, agregó: "popular"¹⁷. Así, aunque tomaba pie en las prácticas del neorrealismo, Birri aspiraba a superarlo mediante un ánimo declarado de intervención en la realidad social.

Birri se encontró en esto con otros intelectuales que habían pasado por el Centro Sperimentale de Cinematografia: los cineastas cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea y el escritor colombiano Gabriel García Márquez. No es claro si, bajo el influjo de esta noción de

¹⁷ Muchos de sus textos han sido reunidos en un libro: Birri, Fernando: *El alquimista poéti*co-político: por un nuevo, nuevo, nuevo cine latinoamericano, 1956-1991. Madrid: Cátedra, 1996.

comunidad, o por simple inspiración, uno de sus manifiestos posteriores, "Poema en forma de ficha filmográfica", utilizó la expresión "Nuevo Cine Latinoamericano":

Hasta ahora hubo
cines de autor
cines de escuela o movimientos
cines de países
hay hoy el cine de un entero
continente
se llama:
el nuevo cine latinoamericano

Sin embargo, en los tempranos 60 Birri todavía radicaba la condición de "nacional, realista, crítico y popular" exclusivamente en el cine documental, o al menos en un tipo de relato que empleara técnicas propias del documentalismo y de la investigación social. En esto exigía un purismo más duro, y también más comprometido, que el del neorrealismo italiano.

Aunque las líneas ideológicas comparadas de esta época entre Europa Occidental y América Latina son todavía algo difusas —la Guerra Fría no llegaba aun a su apogeo—, no es inútil recordar que el neorrealismo estuvo, gruesamente, bajo el amparo de la Democracia Cristiana italiana, mientras que Birri quería ubicarse en una izquierda revolucionaria.

Como quiera que esas definiciones ofreciesen cierta capacidad de adaptación a las diferentes realidades nacionales, lo que subyacía en las ideas de Birri era una ideología pan-americanista, es decir, una propuesta que, "documentando la realidad" de cada país, debía converger finalmente en una misma sensibilidad política y social.

Aunque algunos autores aceptan la versión, siempre más poética que práctica, que el propio Birri dio acerca de la pluralidad que este movimiento representaba ("el uno en el diverso")¹⁸, es más cierto que latía en

¹⁸ Chanan, Michael: Latin American Cinema: From underdevelopment to postmodernism, en Dennison, Stephanie & Hwee Lim, Song (eds.): Remapping world cinema. Identity, culture and politics in film. London: Wallflower Press, 2006. P. 38.

él, como acertadamente lo ha llamado Zuzana Pick, "un proyecto continental".

De hecho, Birri no sentía mayor aprecio por el "Nuevo Cine Argentino", asociado a las primeras obras de David José Kohon (*Tres veces Ana*,
1961), Lautaro Murúa (*Alias Gardelito*, 1961) y Manuel Antín (*La cifra impar*, 1962), entre muchos otros. Para sus exigencias de radicalismo, el "Nuevo Cine Argentino" (y por extensión, "Latinoamericano") estaría mejor representado por *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas, una obra de *agit-prop* encuadrada en el programa político del peronismo de izquierda

El "Nuevo Cine Latinoamericano" carecía de unidad y de sentido si se lo examinaba por países; sólo existía dentro de un marco político en el que se reuniesen "diferentes programas radicales desarrollados en contextos nacionales específicos dentro de una agenda cultural e ideológica más amplia capaz de comprender el vasto territorio del continente" 19.

Al concluir la década del 50, esa "agenda más amplia" halló su expresión propicia en la revolución cubana, y Fidel Castro se encargó de fijar sus límites en su famoso discurso de 1961 a los intelectuales y artistas: "Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada".

Esa definición contiene mejor los supuestos del "Nuevo Cine Latinoamericano" que muchas de las exploraciones teóricas intentadas con posterioridad²⁰.

...Y EL "NUEVO CINE CHILENO"

En forma paralela a estos fenómenos, y a su insistente búsqueda gremial de apoyo jurídico y comercial, el cine chileno comenzó a vivir, desde la

¹⁹ PICK, ZUZANA M.: The New Latin American Cinema: A continental project. Austin: University of Texas Press, 1993.

²⁰ En años posteriores, Gabriel García Márquez crearía la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con base en La Habana. Además de integrar el directorio de este organismo, Fernando Birri fue en 1986 el primer director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, creada al amparo de la Fundación. En el 2006 su director era Julio García Espinoza.

segunda mitad de los 50, una sustancial mutación formativa e intelectual. Aunque con retraso, la influencia de *Cahiers du Cinéma* fue instalando rápidamente la noción del director como "autor" y generando un ejercicio crítico que intentaba desprenderse del amateurismo periodístico para alcanzar mayores grados de especialización, a través de cine-clubes, foros universitarios y publicaciones especializadas. Jacqueline Mouesca ha mostrado que la primera "crítica de autor" emergió recién a mediados de los 60²¹.

Como respuesta y complemento de ese movimiento, diversos grupos de jóvenes buscaron romper con el imperio de la artesanía dentro del cual se movía la industria local, transfiriendo la formación desde la "práctica pura" hacia la "praxis compleja", esto es, desde el plató hacia la academia.

La cristalización de tales esfuerzos fue, primero, la creación del Cine-Club de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, en 1955, y cuatro años más tarde la del Centro de Cine Experimental dentro de la misma Universidad.

Al Cine-Club y al Centro, inicialmente dirigidos por Pedro Chaskel y Sergio Bravo, se debe la explosión del documentalismo en el filo de las dos décadas, coronado por la decisión del holandés Joris Ivens de rodar en Chile el documental *A Valparaíso* (1962).

Algunos investigadores del hemisferio norte atribuyen a la visita de Ivens la importancia de "catalizar" los "esfuerzos oposicionales" presentes entonces entre los jóvenes chilenos, que sustentarían una década más tarde a la Unidad Popular²².

Sin embargo, la actividad de quienes trabajaron con Ivens era considerablemente más sofisticada y, desde un punto de vista político, más avanzada. Ivens era un ícono de la izquierda mundial, puesto que había

²¹ MOUESCA, JACQUELINE: El cine en Chile. Crónica en tres tiempos. Santiago: Planeta/UNAB, 1997. Pp. 159-161. Mouesca identifica a Joaquín Olalla, crítico de la revista de ultraderecha PEC, como el primero en esta línea.

²² Burton-Carvajal, Julianne: South American Cinema, en: Hill, John y Pamela Church Gibson (eds.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 583.

registrado, con su lirismo singular, los comienzos del poder soviético, la Guerra Civil de España, la revolución en China, la insurgencia en Vietnam y otros procesos de liberación en el auge de la descolonización. Pero para los líderes del Centro de Cine Experimental, Ivens aun representaba una "mirada europea"²³.

En particular, Sergio Bravo, que venía realizando trabajos de exploración en el mundo popular desde mediados de los 50 y que fue ayudante de dirección en *A Valparaíso*, ha dicho que "aprendí de su experiencia, de su oficio, pero no de su método, que era muy personal".

Bravo había realizado *Mimbre* (1957) y *Trilla* (1958), dos documentales distintivos, no sólo por su altísima calidad fotográfica, sino por su aproximación cruda y empática al mundo del artesanado campesino. En 1959, *Trilla* fue invitada a la Semana de Cine Documental de Santa Fe, organizada por la Escuela que dirigía Fernando Birri.

Cuando Ivens rodó *A Valparaíso*, en noviembre de 1962, Bravo había dirigido otros cinco documentales, se había incorporado a las Juventudes Comunistas y tenía por referente principal a ese energético agitador, aun poco conocido: Birri²⁴.

La investigación acerca del cine documental chileno ha entregado todavía pocas luces acerca de los orígenes de las tendencias que lo configuraron. Sólo Jacqueline Mouesca (en "Plano secuencia de la memoria en Chile" y "El documental chileno") ha dejado ver, a través de entrevistas con Bravo, la inmensa influencia que Birri ejerció sobre el documentalismo de los 50 y comienzos de los 60.

Sin embargo, tal influencia casi no se extendió hacia los cineastas que se orientaban hacia la ficción. Por ejemplo, no tuvo ningún efecto en Raúl Ruiz, uno de los pocos que estudió en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, y a quien no le interesó la línea propuesta por Birri.

Sin conexión alguna con esta evolución, otra se venía incubando a 120 kilómetros de Santiago. Tal como Birri, Aldo Francia, recién titulado médico pediatra, había descubierto en un viaje a París, en 1949, la

²³ Mouesca, Jacqueline: El documental chileno. Santiago: Lom, 2005. P. 69.

²⁴ MOUESCA, JACQUELINE: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chile*no (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral, 1988. P. 18-23.

película *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948). Impactado por esa visión, Francia compró una cámara doméstica y durante los trece años siguientes rodó entre 13 y 17 cortometrajes (las filmografías difieren, probablemente por la inclusión de registros de viajes).

En 1962, a través del diario, convocó a la creación de un Cine Club, que al año siguiente generaría el Primer Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar, con el apoyo entusiasta de la comunidad local y la aprobación, aun distante, del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica. El festival tuvo una convocatoria creciente en los primeros tres años. En paralelo, el Cine Club consiguió iniciar la construcción de una sala propia (el Cine Arte) y editar una revista especializada ("Cine Foro").

Alentado por el éxito y con una inagotable confianza en su iniciativa, Francia decidió convertir lo que debía ser la cuarta versión, la de 1966, en el Primer Festival de Cine Chileno y Primer Encuentro de Cineastas Chilenos. Por segunda vez, la receptividad fue sorprendente: toda la comunidad de realizadores nacionales se encontró de sopetón en Viña del Mar. Triunfante, Francia llamó a la unión de los cineastas del país y de todo el continente.

Y en consonancia con ese entusiasmo, se propuso un nuevo salto para el año siguiente: el Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Francia acertó una vez más: en Viña del Mar se reunió por primera vez la *crême* de la eclosión de los "nuevos cines": Jorge Sanjinés, León Hirzman, Geraldo Sarno, Eliseo Subiela, Santiago Álvarez y muchos otros.

Para entonces, el concepto de "Nuevo Cine Latinoamericano" ya tenía el auspicio de Birri, el entusiasmo de los cineastas jóvenes y la muy especial promoción de los realizadores cubanos. Francia diría más tarde: "Si Viña del Mar fue cuna del Nuevo Cine Latinoamericano, Alfredo Guevara fue el partero, el alquimista, el forjador que lo hizo nacer". Guevara era el director del Icaic.

La culminación de ese impulso ocurrió en 1969, en el Segundo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, al que concurrieron 110 películas y decenas de realizadores, estudiantes y críticos de todo el continente. El festival se inauguró con el primer largometraje de Francia, *Valparaíso, mi amor*, en el que no por casualidad había colaborado el más importante repertorio de nuevos técnicos, actores e incluso críticos de ese momento (ver página 141). También se estrenaron *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, y *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y se proyectó la versión de 4 horas 20 minutos de *La hora de los hornos*²⁵.

(El increíble vigor de Francia produjo todavía otra iniciativa institucional: la Escuela de Cine de Viña del Mar, primera en Chile. Duró tres años y sucumbió ante la falta de recursos y la creación de escuelas universitarias en Santiago, pero alcanzó a preparar a numerosos técnicos y algunos directores de lo que habría sido la generación de recambio, de no mediar el golpe de Estado de 1973²⁶).

La reunión de estas tres películas en ese "momento mágico" que fue el Segundo Festival Internacional de Viña del Mar dio pie a la denominación "Nuevo Cine Chileno" que, aparte de nacer retrasada respecto del "Nuevo Cine Argentino" y del "Cinema Novo" brasileño, emergía bajo el cobijo del "Nuevo Cine Latinoamericano".

En el entusiasmo producido por la sensación de un *turning point* para el cine chileno, muy pocos se detuvieron a reparar en el hecho de que esas tres películas tenían poco en común y que, en cuanto propuestas estéticas, señalaban caminos sustancialmente diferentes.

Esa falta de reflexión convirtió al "Nuevo Cine Chileno" en una vaguedad que persiste hasta ahora y que, por lo mismo, ha sido administrada desde intereses y variables muy distintos de los del análisis fílmico.

²⁵ Para una historia personal del Festival, por su propio creador: Francia, Aldo: Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar. Santiago: Cesoc-ChileAmérica, 1990. Una recopilación de los documentos presentados allí: Orell García, Marcia: Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006. La misma autora recreó la historia en el documental Aldo Francia: Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar (57 minutos, 1994). El Festival fue reactivado en 1990, con un carácter completamente distinto, por la Municipalidad de Viña del Mar: www.festivaldecinevinadelmar.cl

²⁶ Estudiaron allí los cineastas Valeria Sarmiento, Angelina Vázquez, Sebastián Alarcón, Pablo Perelman, José de la Vega y Claudio Sapiaín.

LA FIEBRE DE LOS MANIFIESTOS

Lo que tenían en común los grupos que fueron reconfigurando la manera de hacer cine en Chile entre fines de los 50 y comienzos de los 60 era, además de su ilustración, una especial sensibilidad hacia las propuestas revolucionarias y a la necesidad de dotar a su actividad de una "función social" relevante, es decir, política. Este espíritu estuvo claramente adelantado en los documentalistas, que lo desarrollaron desde el inicio de la década, y alcanzó a la ficción recién en la segunda mitad. La convergencia definitiva se produjo al fin del período, en 1970, con el "Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular", que proclamaría la urgencia de un cine revolucionario, comprometido con "la construcción del socialismo".

A la inversa, un rasgo curioso del cine chileno es que, a pesar de la admiración de algunos de sus líderes hacia la radicalidad de otros movimientos latinoamericanos, no terminó nunca de aceptarlos completamente, al menos de una manera visible.

Muchos de esos movimientos nacieron asociados a proclamas que buscaban explicitar el vínculo entre principios, intenciones y métodos, siguiendo el modelo también creado por Birri. En línea con un cierto consenso académico, Julianne Burton-Carvajal escoge a tres manifiestos como los más importantes del cine latinoamericano de los 60. En todos ellos es posible identificar la influencia, más fuerte o más tenue, del siquiatra martinico Frantz Fanon, cuyo texto "Los condenados de la tierra" tuvo un impacto sin precedentes entre intelectuales y artistas del continente.

El primer manifiesto, impulsado por los argentinos Getino y Solanas, fue el del Tercer Cine, que proponía un cine "de guerrilla" alternativo al Primero (Hollywood) y al Segundo (Europa). Naturalmente, el modelo era su película *La hora de los hornos*.

El segundo, formulado por el cubano Julio García Espinoza, fue el del "cine imperfecto", que llamaba al abandono de la perfección técnica y a la realización de un cine denunciativo de sus mecanismos de producción, una especie de reinterpretación de Bertolt Brecht desde el subdesarrollo. García Espinoza radicalizaba aquí una idea ya expresada por Birri, según

el cual se debía preferir "un sentido imperfecto a una perfección sin sentido".

El tercero, que el boliviano Jorge Sanjinés denominó "un cine junto al pueblo" (aunque años después del estreno de su influyente *Yawar Mallku*, en 1969), propugnaba la realización desde y entre la marginalidad indígena, con sus propios protagonistas y sus historias de explotación y sufrimiento.

Algunos investigadores agregan un cuarto texto, el de Glauber Rocha de 1965, que proponía una "estética del hambre" como elemento diferenciador del cine de América Latina, hambre que también sería detonante de desesperación, violencia y redención revolucionaria²⁷.

En contraste con los debates que estos movimientos suscitaron en la comunidad fílmica local, no se encuentra en Chile nada semejante a *La hora de los hornos* o *Yawar Mallku*, y el "cine imperfecto" parece haber sido incorporado como mera idea retórica (por ejemplo, en el "Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular"), en ningún caso como una norma estética defendida por un verdadero compromiso expresivo.

A pesar de esta ausencia de praxis real, la noción de "Nuevo Cine Chileno", siempre atada a la de "Nuevo Cine Latinoamericano", se instaló —curiosamente— en algunos de los textos más convencionales de la historiografía fílmica, por la vía de las "actualizaciones" realizadas por autores iberoamericanos con inequívocos compromisos políticos.

Así, en la última parte en español de la "Historia ilustrada del cine" de René Jeanne y Charles Ford, el anexo de Ricardo Díaz-Delgado Estévanez dedica un párrafo al "surgimiento de un cine chileno, que intenta ser la expresión de su comunidad, cuyos primeros títulos, aunque ingenuos y simples, son iniciativas bastante positivas en espera del futuro (*Tres*

²⁷ MARTIN, MICHAEL T.: The unfinished social practice of the New Latin American Cinema: Introductory notes, en: MARTIN, MICHAEL T. (ed.): New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of Nacional Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997. P. 19. Este autor agrega una breve reseña de muchos otros manifiestos aparecidos en el continente en aquella década, en pp. 29-30.

tristes tigres, Valparaíso, mi amor, Caliche sangriento, Voto más fusil, ¿Qué hacer?)"²⁸.

En la versión en castellano de la "Historia" de Georges Sadoul, que su autor cerró en julio de 1966 sin referencia alguna a Chile, los anexos incorporados por el Icaic y Tomás Pérez Turrent dan una importancia singular a los festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969 como instancias de cristalización del "Nuevo Cine Latinoamericano". Del segundo, además de recordar que la Escuela de Cine de La Plata propuso como presidente honorario al "Che" Guevara (pero omitiendo decir que un grupo de chilenos encabezado por Raúl Ruiz se opuso virulentamente a esa iniciativa), se afirma que fue el festival "más importante entre los que han tenido lugar en el mundo en los últimos años" 29.

UNA VERSIÓN EXCLUYENTE

En su ensayo "On the history of film style", David Bordwell introdujo el concepto de "Versión Estándar" para denominar la tendencia a describir la historia del cine a través de ciertos hitos, "sin ofrecer ninguna explicación sistemática" y con un fuerte componente prescriptivo. La Versión Estándar adquiere autoridad y se enseña como dogma, desalentando el análisis de las películas, de sus contextos y de sus vinculaciones³⁰.

Bordwell utiliza su concepto para impugnar la historiografía basada en películas y figuras claves. En un sentido más amplio, parece posible aplicarlo al análisis de ciertas ideas fijas instaladas respecto de una cinematografía, sea por mera costumbre, sea por manipulación ideológica.

Así vista, la Versión Estándar de la historia del cine chileno alcanza su punto culminante en el análisis de los años 60. Uno de sus principales

²⁸ JEANNE, RENÉ y CHARLES FORD: Historia Ilustrada del Cine (3 tomos). México D.F.: Alianza Editorial, 1972. Vol. 3, P. 362.

²⁹ Sadoul, Georges: Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días). México D.F.: Siglo Veintiuno, 1972. Pp. 570-571.

³⁰ BORDWELL, DAVID: On the history of film style. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

portavoces ha sido Michael Chanan, que en sus análisis del cine chileno se concentra en las tres obras estrenadas en el Segundo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar: *Tres tristes tigres* ("una comedia socio-política experimental"), *Valparaíso, mi amor* ("un drama neorrealista lírico acerca de los niños deprivados") y *El chacal de Nahueltoro* ("una deconstrucción de la criminalidad")³¹.

En la Versión Estándar, estas tres películas dominan el panorama del cine chileno, hasta casi anular todo el resto. Una variante extremista llega a aislarlas como el único lazo histórico con los pioneros del cine nacional. El siguiente texto resume todas las premisas y valoraciones de este enfoque, especialmente en su violenta exclusión de todas las demás películas:

"El chacal de Nahueltoro, Valparaíso, mi amor y Tres tristes tigres se caracterizan —como el cine documental de esa época— por el enfrentamiento directo a los problemas nacionales. El cine de ficción rompe a partir de ese momento con el populismo barato de Ayúdeme usted, compadre (1968) de Germán Becker y con el paternalismo oficialista de Largo viaje (1967), de Patricio Kaulen, aunque esta última revela una temática chilena auténtica. Las realizaciones de Littin, Francia y Ruiz se acercan a una idiosincrasia nacional perdida desde la producción en 1925 de El húsar de la muerte de Pedro Sienna"³².

El rasgo paradigmático de este texto, en cuanto síntesis de muchos otros semejantes, es que no se explica por sí mismo, en especial en sus exclusiones y asociaciones. Generosamente, se puede entender la calificación de "populismo" aplicada a *Ayúdeme usted, compadre*, pero no es

³¹ Chanan, Michael: *New cinemas in Latin America*, en: Nowell-Smith, Geoffrey: *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Pp. 740-746. El mismo autor había anticipado esta selección en un libro previo, dedicado principalmente al cine de la UP y del exilio: Chanan, Michael: *Chilean cinema*. Londres: British Film Institute, 1976.

³² PICK, ZUZANA M.: La imagen y el espectáculo cinematográfico. En: VALJALO, DAVID y ZUZANA M. PICK: 10 años de cine chileno, 1973/1983. Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984.

claro si "barato" se refiere a una categoría de costo financiero, a una clasificación socio-cultural o a una calificación moral ("fácil"). Cabe imaginar que "oficialista" se denomina a una película de alguien cercano al gobierno (de Frei), como Kaulen, pero no se ve por qué *Largo viaje* sea más o menos "paternalista" que, digamos, *Valparaíso, mi amor*. Por fin, no se divisa cómo se puede establecer que una "idiosincrasia nacional" ha estado perdida por más de cuarenta años, que una sola cinta la representó en el pasado³³ y cuáles son sus vínculos reales, formales y/o ideológicos con las obras de Ruiz, Francia y Littin.

En verdad, este tipo de escritura ha sido más corriente de lo que parece. El tono prescriptivo deriva de la voluntad de crear una Versión Estándar, de instalar una visión que tiene cierta apariencia analítica pero que, en realidad, no invita al debate, sino al descarte ejecutivo y sumario por una vía esencialmente impresionista.

Esta modulación de la Versión Estándar va un poco más lejos. Al vincular el "Nuevo Cine Chileno" con el "Nuevo Cine Latinoamericano" ejecuta una exclusión automática de todo el cine que pudiese estar fuera del centro de la agenda de este último, que no era otro que la Guerra Fría y el papel de Cuba dentro de ella.

Chanan ha hecho explícito este vínculo con inusitada franqueza: "Cine Cubano es sinónimo de Revolución Cubana, [Nuevo] Cine Chileno es otro nombre para el movimiento de la Unidad Popular que eligió a Salvador Allende a comienzos de los 70"³⁴.

Como consecuencia de ello, la Versión Estándar sobre el cine chileno de los 60 es una versión más política que estética, por lo que su rasgo principal es la exclusión y la negación del interés de las obras que están fuera de su estático y acrítico repertorio.

³³ A la fecha en que escribía Pick, la totalidad de la producción muda chilena se hallaba perdida, con la única excepción de El húsar de la muerte, razón por la cual cualquier vínculo contemporáneo con esa película sería inevitablemente tautológico.

³⁴ CHANAN, MICHAEL: New cinemas in Latin America, en: Nowell-Smith, Geoffrey: The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1996. Pp. 740-746.

LA "SENSIBILIDAD DE IZQUIERDA"

La fortaleza de las visiones impresionistas radica precisamente en que, cuando son talentosas, descansan en percepciones compartidas, con algunas bases factuales y con ciertos elementos "mágicos" que requieren explicaciones urgentes.

Aun hoy, resulta indiscutible que *El chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso, mi amor* y *Tres tristes tigres* son piezas muy importantes en el cine chileno. Pero esta afirmación es muy incompleta si al menos no se añade que tuvieron alcances e impactos completamente diversos: *El chacal de Nahueltoro* superó los 200 mil espectadores, mientras que *Tres tristes tigres* fue vista por menos de 20 mil. Miguel Littin ha explicado que su película tuvo muchos más espectadores que lo que dicen las cifras de taquilla, porque fue exhibida en plazas, calles, cárceles, universidades y otros recintos públicos³⁵; tal experiencia habría sido inviable con la cinta de Ruiz.

Fuera de su estreno común en el Festival de Viña de 1969, y del uso de ciertas técnicas entonces novedosas para Chile, como la cámara en mano, se trata de películas notablemente diferentes. A la hora de agruparlas, los analistas de la Versión Estándar encuentran considerables dificultades conceptuales.

Alicia Vega las caracteriza "por el enfrentamiento a los problemas nacionales"³⁶, exactamente la misma frase que luego usará Zuzana Pick³⁷. Jacqueline Mouesca identifica que "ahora se trata de "dar la imagen de nuestro país""³⁸. Marcia Orell describe "un cine con nuevas inquietudes, a bajo costo, más comprometido con las realidades nacionales (…); en

³⁵ ESTÉVEZ, ANTONELLA: *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005. P. 129-130.

³⁶Vega, Alicia et al.: Re-visión del cine chileno. Santiago: Aconcagua, 1979. P. 42-43.

³⁷ PICK, ZUZANA M.: La imagen y el espectáculo cinematográfico. En: VALJALO, DAVID y ZUZANA M. PICK: 10 años de cine chileno, 1973/1983. Los Angeles: Ediciones de la Frontera, 1984.

³⁸ MOUESCA, JACQUELINE: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno* (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral, 1988. P. 15.

fin, eran los problemas de lo que llamaban neocolonialismo, en todas sus manifestaciones"³⁹.

La insuficiencia de estas definiciones es tan clara que, tanto Vega como Mouesca, agregan enseguida el componente político: "la posición política explícita de los realizadores", según la primera, y "una sensibilidad que puede definirse sin esfuerzo como de izquierda", para la segunda.

En este punto, la Versión Estándar comienza a hacer visibles sus premisas. Se ha de entender que los "problemas nacionales" son los que veía una determinada "posición política" y que "la imagen de nuestro país" no era otra que la de la "izquierda". Es una explicitación que no resulta irrelevante para una sociedad que en esos tiempos se mostraba profundamente dividida en su interpretación de la realidad y de las imágenes.

Aún así, y por encima de los méritos intrínsecos de cada una de estas cintas, hoy resulta evidentemente abusivo reducirlas a una sensibilidad "de izquierda", tanto porque ello simplifica el pensamiento de izquierda en Chile, como porque reduce el alcance de unas obras que desbordan con mucho la mera descripción político-ideológica.

La evolución posterior de los realizadores de estas tres películas debería haber sido la lápida definitiva de la Versión Estándar, pero ésta se ha mostrado sumamente resistente.

Miguel Littin se encaminó, como ya lo insinuaba *El chacal de Na-hueltoro*, por la exploración del mito, bajo el prisma, no del realismo naturalista, sino del realismo mágico. Aldo Francia no se sintió cómodo con la observación neorrealista y pasó al cine militante en el único largo que rodó después de *Valparaíso*, *mi amor*. Raúl Ruiz ha acumulado evidencia mundial acerca de que su interés estaba mucho menos en la épica social que en la epistemología, confirmando el complejo estatuto de *Tres tristes tigres*.

La dimensión más negativa de la Versión Estándar es que a lo largo del tiempo ha terminado por excluir, no sólo a las películas que descalificaba

³⁹ ORELL GARCIA, MARCIA: Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006. P. 21.

en los 60, sino también a otras obras que, aun bajo su propia perspectiva política, merecerían figurar en lugares prominentes del análisis fílmico.

El texto que sigue camina en la dirección inversa de la Versión Estándar. Busca identificar los elementos comunes presentes en todo el cine chileno de ficción de los 60, con el propósito de saber cómo y cuánto aportó cada película a la construcción de un imaginario social y, si es posible, de qué manera se insertan en el continuo quebradizo que ha sido el desarrollo del cine chileno. Y para ello se hace cargo del análisis de todas las películas sobrevivientes de ese período, procurando desligarse de los prejuicios que han tenido mayor persistencia y de las rutinas conceptuales que siempre tienden a adherirse al ejercicio crítico.