

JACQUELINE MOUESCA

# EL CINE EN CHILE

CRÓNICA EN TRES TIEMPOS



PLANETA/ UNIVERSIDAD NACIONAL ANDRÉS BELLO

LA SEMANA  
CINEMATOGRAFICA



GLORIA SWANSON

Año II :: Núm. 105  
: 6 de Mayo de 1920 :

Precio: 60 centavos

*Facsímil de portada de La Semana Cinematográfica,  
revista chilena de principios de siglo.*

## De la crónica a la crítica cinematográfica (1896-1973)

«... A nombre de los cinematografistas honrados, pedimos a los críticos que sean, ante todo, sinceros. Sus plumas prestigiosas no deben ser usadas sino para las películas dignas de su atención. Para mediocres, basta un silencio piadoso, y para las malas, no debe haber piedad».

(Augusto Pope, «Algo sobre crítica», en *Cine Gaceta* N° 14, Santiago, abril de 1918).

1. «Crítica cinematográfica en Chile, quince años de decadencia», periodista *Primer Plano*, N° 1, Valparaíso, verano de 1972.

2. Dudley Andrew, *Los principios teóricos cinematográficos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pag. 29.

## La etapa del balbuceo

«La crítica cinematográfica en Chile no existe», sostenía de modo enfático Hvalimir Balic en 1972, en uno de los primeros trabajos que se hayan escrito sobre el tema en nuestro país.<sup>1</sup>

No estaba completamente en lo cierto. Salvo que se quiera asociar de modo absoluto la crítica cinematográfica con la teoría cinematográfica. Es decir, convertir la teoría en un «método crítico», fenómeno que se da claramente en los seguidores de la «teoría del autor», en los años 70. Como dice Dudley Andrew, quienes se apoyan en ella parten, como en todos los métodos críticos, de ciertos principios teóricos, «pero éstos no se dirigen tanto a la comprensión sistemática de un fenómeno general como a la evaluación de ejemplos particulares de este fenómeno»; el objeto de estudio puede ser en este caso un film o un director.<sup>2</sup>

1. «Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencia», revista *Primer Plano*, N° 1, Valparaíso, verano de 1972.

2. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 29.



Con ello, según opinión de otros teóricos, la teoría del cine pasa a ser «una teoría de la *crítica* del cine, no de la *realización* cinematográfica». <sup>3</sup>

Una conclusión cercana a la tesis de Balic podría también sostenerse si se considera la crítica cinematográfica sólo como un aspecto de la crítica, así sea ésta literaria, musical o artística, con lo que el tema se remite directamente a la estética y debe ajustarse, por lo tanto, a los criterios generales establecidos por ésta.

Pero la crítica cinematográfica admite también otros enfoques. De hecho, la crítica fue desde sus orígenes sobre todo un género periodístico: crónicas y comentarios en que lo dominante era la materia informativa. Aún hoy, a pesar del gran desarrollo que ha alcanzado la teoría cinematográfica y, con ella, la crítica cinematográfica, se admiten todavía como válidas vertientes ligadas al trabajo periodístico, que no deben ciertamente confundirse con la crítica «de ensayo», propia de las revistas y de los libros especializados.

La crítica que se ejerce en los diarios y magazines tiene como misión ser un mecanismo de comunicación entre el film y el público, en el que el crítico ayuda a éste en la comprensión de la obra fílmica y procura, de alguna manera, guiarlo y educarlo. Tiene que ser, según una definición, «lo menos crítico y lo más cronista posible», y en sus artículos debe ofrecer información sobre «materias laterales» (noticias biográ-

3. V.F. Perkins, *El lenguaje del cine*, Edit. Fundamentos, Barcelona, 1990. pág. 231.

ficas, históricas, sociales, culturales), información «simple y pura», porque la crítica cinematográfica es, en buenas cuentas, un «servicio público», una disciplina que debe ser útil al espectador.<sup>4</sup>

Este tipo de crítica, con los niveles de calidad y madurez y características propios de cada período, existió en Chile desde que nació el espectáculo cinematográfico. Van desde la pura nota informativa, la gacetilla, la crónica y las reseñas más elementales, formas virtualmente únicas en el primer período, hasta el artículo crítico propiamente tal, de factura y contenidos extremadamente primarios en las tres décadas iniciales del siglo.

Hemos citado más de una vez el eco que tuvo en la prensa la primera proyección cinematográfica realizada públicamente en Chile. El diario *El Ferrocarril* registra el acontecimiento el 27 de agosto de 1896 en una crónica cuya lectura resulta hoy alucinante. Dice en algunos de sus párrafos:

«Ante un numeroso concurso de damas y caballeros se estrenó en la tarde de ayer en un salón lateral del teatro de la Unión Central el sorprendente aparato

4. Un conjunto extenso y variado de opiniones sobre el tema se halla en el capítulo «Películas, espectadores, críticos» del libro de Giacomo Gambetti y Enzo Sermasi, *Cómo se mira un film*, Eudeba, Buenos Aires, 1963 (págs. 100 a 171). A pesar de las limitaciones que puedan deducirse del período en que se escribió (los años 50) y del hecho de que se trate de una encuesta realizada únicamente entre teóricos y críticos italianos, los textos mantienen en lo esencial buena parte de su vigencia.

conocido con el nombre de cinematógrafo (...) De este aparato sólo aparece ante el público un telón blanco en un marco encerrado por cortinajes blancos que tienen más o menos dos metros 50 centímetros de largo por un metro 80 centímetros de alto. A primera vista se diría que aquello es una pantalla en que se reproducen imágenes o personajes, pero no bien empieza a funcionar el cinematógrafo cuando se apodera del espectador la más extraña sensación de movimiento, de luz y de vida que lo transporta como por arte de magia a las más rápidas, interesantes y variadas escenas de la vida real. En menos de una hora pasaron ante la vista del público (...) veinte escenas del más perfecto realismo en que sólo faltaba el ruido y los matices del color para que la ilusión fuera completa».

Describe a continuación largamente todas las escenas que pasan por la pantalla y alude a las reacciones de entusiasmo mostradas por el público, agregando como conclusión lo siguiente:

«La ilusión que produce el cinematógrafo es perfecta, es en realidad la prolongación de la vida, sólo falta la combinación del fonógrafo y la fotografía de los colores para que la vida actual se perpetúe por medio del artificio de las ciencias físicas».

Esta información de prensa, escrita por un anónimo cronista debe, en estricto rigor, ser considerada como el punto de partida de la crítica cinematográfica chilena. Su papel como vehículo de conoci-



miento histórico del cine en Chile no puede ser más evidente.

En los años siguientes, el tono informativo está dado sobre todo por la curiosidad y hasta el asombro que ejercía el cine en tanto hito de la era de los descubrimientos científicos y los inventos tecnológicos. Pero con el comienzo del siglo XX y la rápida expansión del espectáculo, el tema comenzó a merecer poco a poco una atención mayor de los medios de prensa. En las dos primeras décadas del siglo y en particular en la segunda, la abundancia de salas en Santiago y las principales ciudades del país y la sorprendente cantidad de material fílmico ofrecido por los exhibidores, indican que el cine se ha convertido en un espectáculo de masas de proporciones considerables. La crítica cinematográfica del período está claramente inserta en lo que Louis Séguin llama «la jerarquía del mercado», es decir, una manifestación obediente a sus exigencias, que establecen «bajo la mirada vigilante de los autores, los financistas y los exhibidores, una acabada organización de la escritura».<sup>5</sup>

Aparecen por entonces varias revistas especializadas.

Una de ellas es *Cinema*, «Magazine semanal ilustrado» que anuncia ocuparse en sus 20 páginas de «Arte, Sport, Teatro, Actualidades, Letras, Turf, Co-

5. Louis Séguin. *Une critique dispersée*. Union Générale d'Éditions, Paris, 1976.



mercio». Se publicó en noviembre de 1913 y al parecer duró menos de un año. En el N° 3 publica algo de interés: una lista de las 63 salas de espectáculos existentes en Santiago, de las cuales 51 son «biógrafos».

Otra es *Chile cinematográfico*, publicación quincenal de 16 páginas, dirigida por José Fernández R., cuyo primer número circula en junio de 1915. A tono con la fascinación dominante por los progresos de la ciencia y de la técnica que ya hemos mencionado, en el número inaugural se editorializaba diciendo lo siguiente:

«Hace 30 años, al preguntar cuáles eran los grandes descubrimientos, se respondía: el vapor, el ferrocarril, la imprenta; hoy se respondería: la telegrafía sin hilos, el aeroplano, el cinematógrafo».

Está claro que en el espíritu de la revista no existía el menor indicio de que el cine pudiera ser considerado un arte.

En el año escaso en que apareció *Chile cinematográfico* lo más cercano a la crítica cinematográfica son los artículos de Nathanael Yáñez Silva, en su época célebre crítico teatral, quien no comenta películas sino que escribe sobre impresiones personales, evocando

«su primera sesión (y su grito de entusiasmo nacido al reflejo de la pantalla blanca» (...) «esa sábana misteriosa por cuya superficie cruza un mundo que nos transporta a paisajes desconocidos».

También en 1915 aparece *Cine gaceta*, «revista quin-

cenal ilustrada», dirigida por Augusto Pérez Ordenes, que se define como «órgano de los cinematografistas chilenos». Tiene una presencia más profesional que la anterior, con artículos dedicados a cuestiones técnicas («Manual del operador cinematográfico», que aparece a lo largo de varios números) y hasta una «Historia del cinematógrafo» traducida del francés, publicada en números sucesivos. En el N° 2 aparece la primera reseña cinematográfica, sin firma, dedicada a un film titulado *La película acusadora*. Son 70 líneas de las cuales en 65 se cuenta el argumento. La parte propiamente «crítica» se resume en las frases siguientes:

«... Hemos quedado gratamente impresionados. Se trata de un tema que se sale de lo vulgar, desarrollado con técnica maestra y con el máximo de verosimilitud».

En los números siguientes se hace habitual la publicación de reseñas; incluso se reproducen textos críticos extraídos de publicaciones extranjeras, como el artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires sobre *Nobleza gaucha*, la más célebre película argentina del cine mudo.

La revista vive una segunda época en Valparaíso, lo que le permite anunciarse como «la única revista cinematográfica de la costa del Pacífico sudamericano». El director firma variados artículos con el seudónimo Augusto Pope y sostiene algunas opiniones categóricas:

«Hay que convencerse: el público va a los biógrafos a ver buenas películas y no por otra cosa»,

y da cuenta de

«la lucha a muerte trabada entre las películas norteamericanas y europeas (que) se hace cada día más intensa. Gaumont y Pathé acaparaban el favor del público... hasta que llegó la Fox».

(Nº 3 de la Segunda Epoca, octubre de 1917).

Las reseñas de films ocupan un buen espacio: el conjunto alcanza algunas veces hasta tres páginas de la revista; y continúa la política de reproducir críticas de publicaciones extranjeras, de *Cine Mundial*, por ejemplo, revista que aparecía en Nueva York. Con el seudónimo «Mont-Calm» colabora a menudo el periodista Carlos Varas Montero, célebre columnista de *Zig-Zag* y de *Pacífico Magazine*. Escribe artículos de cierta extensión sobre temas como «La película policial»; en uno de ellos, «Los humos del banquete» (Nº 5, noviembre de 1917), define al cine como

«ese teatro silencioso en el cual los actores son móviles sombras, que hablan con palabras cuyo acento viene de tan lejos que no se oye».

En el Nº 8 la revista informa que en 1917 se han estrenado en Chile 53 películas distribuidas por la Fox. Augusto Pope escribe reseñas cinematográficas del estilo que muestra la nota dedicada al film *Laberinto de pasiones*:



«Puesta en escena esta obra por Pathé Frères bajo la dirección de Jean Kemm, es un dechado de perfecciones. Nadie podrá encontrar en ella el más breve lunar. Es lo que verdaderamente se llama una obra maestra».

Es autor también autor de artículos como «Algo sobre crítica» (Nº 14, abril 1918) donde dice lo siguiente:

«Los noveles críticos cinematográficos se han pasado al otro extremo. Antes no encontraban película digna de preocupar su atención; hoy, en cambio, no encuentran vista que no sea óptima y a la cual no apliquen lo más absolutos superlativos.

(...) A nombre de los cinematografistas honrados, pedimos a los críticos que sean, ante todo, sinceros. Sus plumas prestigiosas no deben ser usadas sino para las películas dignas de su atención. Para mediocres, basta un silencio piadoso, y para las malas, no debe haber piedad».

Es necesario aclarar que en el lenguaje de la época el término «cinematografista» se aplicaba al empresario distribuidor de películas. Cuando Pope habla de «los cinematografistas honrados» no es difícil imaginar que en su mente estaba la idea de aquellos distribuidores que él juzgaba que carecían de honradez. Es más que probable que en la mira estaba la distribuidora Max Glucksmann, la más importante del país, a la que se acusaba de «germanófila» y de practicar una «competencia desleal».

Es clara, por otra parte, la toma de posición de la



revista en favor de los films de la Fox. Las crónicas sucesivas y el comentario de Pope, por ejemplo, dedicados a la película *La hija de los dioses*, una superproducción de la Fox, son dignos de recordar. Se dice que «es la película más costosa producida hasta la fecha»: algo así como un millón cien mil «dollars», y de «la perfección de la obra» dan cuenta los 222.000 pies de película negativa, las 21.218 personas ocupadas en su filmación («un verdadero ejército, superior al de Chile en tiempos de paz»), 300 bailarinas, 200 nadadoras, 1000 toneladas de objetos (*sic*), etc. De Annette Kellermann, su protagonista, se afirma que «es la mujer más perfecta del mundo». Las medidas del cuerpo de esta campeona mundial de natación —que en el film realiza una *zambullida* de 32 metros— «son casi iguales a las de la Venus de Milo». «Bien puede estar orgullosa la Empresa de Teatros y Cinemas Ltda. (distribuidora de las películas Fox) —dice Pope en su reseña crítica— de esta monumental adquisición que le significa el mayor de sus triunfos diplomáticos (*sic*) y comerciales» (Nº 10, febrero de 1918).

No son pocas las revistas dedicadas al cine que aparecieron en estos años. *Glucksmann Magazine*, *El Film*, *Farándula*, *Cine Magazine*, *Revista Kinora*, *Campañillas*, *Elegant Film*, *La película*, etc., todas de vida muy efímera, algunas de ellas publicadas en provincias y la mayoría virtualmente inencontrables hoy en nuestras bibliotecas públicas. Varias se publican ligadas, a veces de modo explícito, a los intereses de los distribuidoras.

La excepción, por haber tenido una vida más pro-

longada y por la mayor calidad de su presentación y contenidos, la constituye *La semana cinematográfica*, cuyo primer número aparece en mayo de 1918, y se publica hasta el 30 de diciembre de 1920, fecha del N° 138 final. La dirigió su propietaria, Lucila Azagra, quien escribe abundantemente en sus páginas durante esos dos años y medio, convirtiéndose en la primera periodista y crítica cinematográfica en la historia del periodismo femenino nacional. Dato que no carece de interés si se piensa en el punto en que se hallaba en esos años en Chile la condición profesional de la mujer.

La directora editorializa sobre temas muy diversos, en todos los cuales el hilo conductor es la defensa más o menos apasionada del cine: contra quienes lo acusan de inmoral o lo desdeñan o lo desprecian; contra los que son incapaces de entender que es «por el momento, el gran espectáculo del mundo», y contra la censura que suele en ese tiempo aplicar la Municipalidad. Su finalidad expresa al publicar la revista (editorial del N° 1) es «tener al público aficionado al cinematógrafo al corriente de cuáles son los mejores espectáculos de este género que se dan en la capital» y guiarlo para que «esté en aptitud de elegir», y ponerlo a cubierto de «la réclame» de los exhibidores, «que están en la obligación de alabar todas sus películas». Concede por eso desde el principio un espacio a la «Crónica cinematográfica» (llamada a veces «Crítica cinematográfica»), donde se reseñan semana a semana no menos de una decena de los estrenos del período. Se trata de notas —a veces anónimas aunque por lo general las firma ella misma— de no más

de una veintena de líneas cada una, en que se cuenta casi siempre el argumento del film y se lo define enseguida, como podemos ver en el comentario del film *Los que pagan*, en el N° 1 de la revista, con frases del siguiente tenor:

«Esta es una hermosa, más que hermosa, hermosísima película, de argumento sencillo pero de aquellos que llegan al alma del espectador (...) El asunto, al que no queremos quitar su novedad para los que no lo conozcan, es de mucha belleza e importancia y está muy bien tratado. En cuanto a la fotografía y a la presentación escénica, son admirables. Es una cinta digna de los mayores elogios».

En la casi invariable tirada de alabanzas suele, muy de vez en cuando, asomar un intento de reproche rápidamente frenado. Hablando por ejemplo de *Esposas de guerra* (N° 5), dice que

«su asunto reposa en ideas muy extravagantes, lo que empaña el brillo de esta gran película, que está espléndidamente presentada y admirablemente trabajada por los autores».

La idea está suplantada por el adjetivo: bella, buena, lujosa, interesante, bonita, atrayente, simpática, hermosa, elegante, linda, agradable, sencilla, etc., y el énfasis está puesto siempre en el atractivo, belleza y simpatía de los intérpretes.

Dos años después, la revista ha mejorado su presentación, ha crecido el espacio dedicado a fotos de



«astros y estrellas», pero el estilo de la crítica no muestra progresos. En el N° 89 (enero de 1920), se comenta *Cosas de Irlanda* y se dice:

«Aunque de apariencia demasiado sobria para los espíritus vulgares, esta cinta es un dechado de gracia y originalidad, un verdadero *bocato di cardinali* (...) La pieza es sencilla, pero está concebida y ejecutada de mano maestra».

*Las vacaciones de Nancy* es una

«muy bonita película, perteneciente al género de comedias elegantes, de ambiente distinguido, que tanto agradan al público de sociedad. En ella vemos las genialidades de una niña educada con esa libertad e iniciativa que se da a las jóvenes en Estados Unidos».

Por entonces la chismografía ha llegado a la revista y las crónicas sobre la vida de las «estrellas» ocupan cada vez más y más espacio. Con todo, cuando la publicación se acerca al número cien, Lucila Azagra aparece haciendo un esfuerzo por mejorar la calidad de sus reseñas. Son más extensas, y en el N° 90, al comentar *Gorriones humanos*, al lado del habitual tono diti-rámbico («bellísima obra, llena de sentimiento, de verdad y de emoción»), aparece por primera vez una referencia al director, aludiendo a «la calidad magistral» de D.W. Griffith. En el N° 101 la novedad se repite en la nota dedicada a *J'accuse*, de la que se dice que es

«una obra concebida y ejecutada por el poeta Abel



Gance, que con esta obra se ha conquistado definitivamente un puesto al lado de los talentos más eminentes del teatro mudo (*sic*) (...) por su grandiosidad, por su argumento informado en elevadas ideas filosóficas que ponen una marca de fuego sobre la guerra; por su ejecución, obra maestra de pericia y de talento; por su interpretación, que está a la altura de lo mejor que se conoce en el arte cinematográfico; por lo regio de su presentación y por los incontables detalles artísticos y poéticos que la adornan, (esta película) debe ser contada entre las más grandes y bellas obras que ha producido el arte mudo».

En el N° 104 vuelve a aparecer Griffith con *Intolerancia*, presentada por sus exhibidores con gran despliegue publicitario. En el número siguiente se publica una extensa crítica del film. La comentarista señala que éste «más ha sorprendido que gustado»; en verdad, agrega,

«su mérito consiste en su colosal grandiosidad, en el inaudito y nunca visto esfuerzo gastado para producirla (...) Griffith no se ha propuesto halagar los ojos del espectador, sino tan solo presentarle una obra de fondo (...) consiguió lo que se propuso: su obra deja un trazo indeleble en el espíritu».

En el N° 106 le toca su turno a Cecil B. de Mille, calificado de «mago de la cinematografía», y cuyo film *Sacrificio de amor*, al igual que sus otras obras

«lleva el sello de su genio, de su acertada orientación

filosófica, su exquisito gusto artístico y su completo dominio de la técnica cinematográfica».

Es notorio que la crítica cinematográfica ha dado a estas alturas en la revista algunos pasos adelante.

Hay que hacer notar en todo caso que, primaria como era, la crítica cinematográfica chilena existente a la fecha no era muy diferente de la que se ejercía en otras latitudes. En el N° 134, Lucila Azagra comenta extensamente el film *María Magdalena* con el tono hiperbólico de costumbre. Dice:

«La impresión que nos dejó esta película puede resumirse en dos palabras: grandiosa y finísima. Grandiosa por el vuelo y la amplitud del argumento, así como por la fastuosa y magna *mise en scène*; finísima por su bello aspecto de obra de arte, por su sentido general tan levantado y bien inspirado, y finalmente, por la manera de tratar el argumento y los mil detalles delicados que le dan vida y la completan».

Tres números antes había reproducido una crítica del mismo film publicado por la revista *Arte y cinematografía* de Barcelona. En ella se dice que la película

«es una verdadera obra de arte supremo, un modelo de ejecución, un ejemplo de grandeza, un cuadro tipo de la belleza cinematográfica, una maravilla de presentación (...) La cinta es una verdadera joya, modelo de arte fino, exquisito, con detalles de una grandeza extraordinaria (...) Eso es cinematografía artística y planta la bandera del arte en el mismísimo Himalaya».

En el N° 133 aparece una crónica titulada «*María Magdalena: Los juicios de la crítica francesa*». Se extractan diversas opiniones. La de Henry Bidou en el *Journal de Debats*: «... su *mise en scène* raya en los límites de lo grandioso»; de Adolphe Brisson en *Le Temps*: «Es sumamente emocionante. Resume con claridad una vida intensa y llena de acontecimientos (...) dejando admirados a los públicos con la grandiosidad insuperable de su presentación»; y de Robert de Flers en *Paris-Journal*: «Se siente pasar el genio, ese genio que toca a las dos extremidades del arte y que sabe reunir a una especie de fuerza salvaje la psicología más refinada».

La semana cinematográfica deja de publicarse el 30 de diciembre de 1920, fecha de aparición del N° 138. En los números inmediatamente anteriores —132 al 137— publica una interesantísima encuesta realizada entre las cinco empresas distribuidoras cinematográficas locales en funciones, las que dan cuenta del material de exhibición de que dispondrán para el año 1921. Las tres principales dan cifras precisas de las películas de que dispondrán; el total es muy considerable: 891 films. Las dos restantes son menos categóricas pero sus anuncios hacen llegar la cifra a mil títulos, lo que sin duda representa una oferta fílmica sorprendente para el público chileno, que va a dar comienzo con esa perspectiva a la década de los «años locos».



## Dos escritores ante el «biógrafo»

En las primeras dos décadas del siglo, el espectáculo cinematográfico vivió en Chile, como en otros países, etapas diferentes en la apreciación pública. Fue al principio un espectáculo plebeyo, indigno de las clases cultas, y al que un sector influyente de la sociedad acusaba de inmoral. El cine era de interés «para las clases populares», proclamaba *El Mercurio* (4-III-1910), porque al «público medianamente ilustrado» «no le gusta el género». Costó, en efecto, que los núcleos intelectuales entendieran el alcance de su significación como arte y que lo aceptaran. Sólo los artistas y escritores de espíritu más avizor, y en particular aquellos que habían vivido o al menos visitado Europa mostraron una temprana curiosidad y comprensión.

Notable es, por eso, el artículo «Elogio del bió-



grafo»<sup>6</sup> publicado por Hernán Díaz Arrieta en la revista *Pacífico Magazine*, N° 6, de junio de 1913. Dice en algunos de sus párrafos:

«La mentira del biógrafo no es una mentira limitada y convencional como la del teatro (...) sino algo tan consistente y perfecto que deslumbra (...)

«Mundo de fantasmas sin palabras, sólo adivinamos lo que sucede por las miradas y ademanes (...) Semejante a su admirable aliada la música, el biógrafo no precisa nunca las situaciones emocionantes, limitándose a insinuarlas por medio de matices sabiamente combinados (...)

«Para ser comprendido perfectamente el biógrafo exige un esfuerzo de atención que abre plenamente las puertas de nuestro sentimiento y nos entrega indefensos y silenciosos a las emociones. Por eso el biógrafo no es vulgar ni popular, sino semejante a uno

6. La palabra tiene su origen en el nombre de la Biograph, una de las productoras norteamericanas de películas a principios del siglo. Por extensión, en Chile se aplicó la denominación a las salas donde se proyectaba cine, y pasó luego a ser derechamente sinónimo del arte cinematográfico propiamente tal. Aunque es difícil establecer el momento preciso del nacimiento del vocablo, el hecho se produjo alrededor de 1902, en que la revista *Sucesos*, magazine ilustrado que se publicaba en Valparaíso, lo utiliza abundantemente despojando de su significación como marca industrial. Habla incluso de «fiesta biográfica» a propósito de ciertas veladas dedicadas al cine de humor. El vocablo fue rápidamente adoptado, su uso se hizo general y mostró una singular vitalidad. En los años 40 todavía era frecuente oír a los adultos utilizar preferentemente la palabra «biógrafo» en su doble acepción, tanto del «cine» como espectáculo como de la sala donde se proyectaba.

de los espectadores, que ve en él lo que su temperamento le permite (...)

«¡Telón blanco del biógrafo, imagen de la vida!».

Díaz Arrieta fue después, con el seudónimo «Alone», el más influyente crítico literario del país durante cerca de medio siglo mantuvo su afición al cine y publicó alrededor de un centenar de críticas cinematográficas entre los años 40 y 70. En ellas domina sin excusas la voluntad puramente impresionista, rasgo por lo demás que es también el preponderante en su labor como crítico literario. Alone no ocultó nunca su desprecio por las «teorías» y su apego sin restricciones a las normas del *buen gusto* propias de un espíritu sensible y culto.<sup>7</sup>

Hay, en relación con lo anterior, otro caso notable: el del periodista, escritor e historiador Alberto Edwards, quien en 1921 escribe dos extensos artículos en la revista *Pacífico Magazine*, de la que es codirector. Tienen un título común, «Problemas del cine», y subtítulos separados, «Las películas alemanas» el primero, y «Posibilidades de la cinematografía nacional» el segundo. A pesar de lo que pareciera anunciar, en el primero (publicado en el N° 101-102, junio de 1921) el cine alemán es un tema que ocupa apenas la página final de las ocho que abarca el trabajo. En éste

7. Las críticas de cine de Alone fueron recopiladas por Alfonso Calderón en el volumen *Alone y la crítica de cine*, publicado en Santiago por el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana en 1993.

comienza por definir lo que es el cine, del cual se dice que

«nadie sin ser ciego, puede negar hoy día que ha surgido un arte nuevo, con medios propios de producir la belleza y de evocar sensaciones. Es el antiguo teatro, despojado de la magia del lenguaje y de los primores de la forma literaria, pero enriquecido por una ilimitada variedad en los recursos escénicos y por una maravillosa plasticidad en la acción, en el tiempo y en el espacio».

El cinematógrafo, continúa, constituye

«un artículo de primera necesidad, algo como lo fue el teatro en la España del siglo XVI. Eminentemente popular, no desagrada sin embargo a los espíritus más distinguidos».

Tras otras consideraciones, Edwards intenta definir lo que han sido las diversas cinematografías nacionales, trazando el cuadro de su evolución. Habla de las películas italianas, que califica de «históricas, hondas y modernas», y de las francesas,

«las primeras que conocimos de un nivel superior y de argumentos, efectos y estructura más complicados e interesantes que las farsas del período que llamaremos primitivo».

Pero las palmas se las lleva el cine norteamericano-



no, cuyas películas le causaban al principio «escándalo y sorpresa», porque eran

«vulgares chocarrerías de circo, escenas de violencia en el Far West, melodramas disparatados e inverosímiles sin la distinción y elegancia de las producciones del viejo mundo».

Pero progresaron «con increíble rapidez», porque aunque

«los argumentos no ganaron mucho en verosimilitud y realismo, la ejecución era cada vez más perfecta, los efectos más sobrios, las mujeres más lindas y los detalles más cuidados (...)

«La película norteamericana (...) con su enorme variedad de argumentos, con su fantasía inagotable, rueda siempre alrededor de unos pocos sentimientos fundamentales, todos sanos y honrados, simples, sin nebulosas complicaciones metafísicas».

Se lamenta enseguida que el cine no haya podido desarrollarse en Inglaterra, fenómeno que quizás haya que atribuir, entre otras razones, dice, a su «nebulosa atmósfera».

Termina finalmente con el cine alemán, algunos de cuyos méritos destaca, previniendo sin embargo contra ciertas películas germanas, que recuerdan «el lóbrego pesimismo de ciertos autores dramáticos que más vale no nombrar».

El segundo artículo (Nº 104, agosto de 1921), es un curiosísimo texto en que se analizan las bases en

que puede sustentarse el desarrollo de una cinematografía nacional. Edwards sostiene que el cine chileno sólo será posible si se plantea «bajo el punto de vista práctico y comercial». Tiene que salir al «mercado cosmopolita» si no quiere fracasar financieramente, lo que significa que debe eludir «la pintura de costumbres», veta que puede ser eficaz en algunas pocas películas pero que «se gasta pronto». Prueba de ello es el fracaso de los cines español y argentino.

La naturaleza, el paisaje son factores esenciales en el éxito del cine, y Chile está en este aspecto muy bien dotado. «Un clima ideal», «atmósfera luminosa, muchos días de sol, un temperamento (*sic*) seco y poca lluvia». Es decir, «muchos de los elementos que poseen los americanos». Aunque, según Edwards, nosotros tenemos mejores condiciones.

Habla enseguida de las desventajas que ofrecen para la fotografía los paisajes europeos y tropicales, y llega a afirmar de modo categórico lo siguiente:

«Puede decirse, sin exageración, que ningún país del mundo puede competir con Chile en materia de factores naturales».

Las cuestiones técnicas son fáciles de remediar porque «sobran en todo el mundo operadores hábiles». Más difícil es el problema del material humano, porque

«la belleza física de los actores, aún la belleza en el malvado, es un factor decisivo de éxito», (y en esto)

«no hay que hacerse ilusiones, porque nuestra raza no es hermosa».

Por «la mezcla india en las clases inferiores y aun en parte de las medias», «inferioridad plástica» que, en todo caso, no es tan grave, porque «las masas, las multitudes, figuran raras veces sobre la pantalla». No es problema, en cambio, el de la mujer («ingenua, de lindos ojos, facciones finas y cuerpo delicado y gracioso»), que abunda proporcionalmente en Chile casi tanto como en los Estados Unidos («salvo, se entiende, en el bajo pueblo»).

Más complicado es el problema de «la educación, los modales, el buen gusto de la clase media (que dejan algo y mucho que desear en Chile». Pero esa es tarea del «director de escena».

Hay dos dificultades finales. La aptitud de los chilenos como actores, lo que «es un enigma», visto que «el teatro nacional es un fracaso». El problema último se plantea así: «¿Tenemos o no imaginación?». La solución puede venir de nuestra literatura, siempre que nos liberemos de «la tutela española y francesa», que «aburre y fatiga» y que ha puesto en boga «la erudición a la violeta» y «la enseñanza pseudoclásica».

Edwards concluye su largo trabajo diciendo que «tales son las ideas» que le ha sugerido «la hipótesis de la próxima creación de la cinematografía chilena».

Aunque Alone cumplió en este campo una función más definida y continua que Alberto Edwards, no puede ciertamente decirse que haya sido «crítico cinematográfico». Como no lo fueron tampoco los



muchos escritores que en Chile han sido amantes del cine y han escrito alguna vez comentarios de películas. Salvador Reyes, Alvaro Yáñez, Luis Enrique Délano, Manuel Rojas, Rafael Maluenda, tantos más. No es fácil seguir las pistas de su trabajo, disperso en diarios y revistas a lo largo de muchos años y que no ha encontrado todavía, como ocurrió con Díaz Arrieta, el paciente compilador que las reúna en volumen. Como quiera que sea, la afición de muchos de nuestros hombres de letras por el séptimo arte subrayó la temprana comprensión del mundo intelectual chileno por el cine en su doble aspecto de entretenimiento y arte.

## La revista *Hoy* y *Lo que el viento se llevó*

En los años 20 el cine fue sobre todo tema de preocupación periodística. *El Mercurio*, en menor medida, y sobre todo *La Nación* y *Las Últimas Noticias* dedicaban un extenso espacio a la información cinematográfica, que tenía principalmente un carácter publicitario. Es notable el caso del último diario, que sólo tenía ocho páginas y que, sin embargo, publica diariamente esos años una página entera consagrada al tema, que se llama justamente «La página cinematográfica». Aparece sin interrupción desde el 1° de marzo de 1919 y en ella se publican reseñas, notas informativas y artículos «de ideas».

Con la llegada a Chile del sonoro, a comienzos de 1930, el interés por el cine aumenta considerablemente, originando en algunos sectores un ardoroso debate sobre las ventajas y desventajas de este salto experimentado por el arte cinematográfico. Lo cierto, en todo caso, es que la nueva técnica se impone muy rápidamente, y surge, a modo de portavoz suyo la revista *Ecran*, exactamente un mes después del debut del parlante en las pantallas locales. Se publicará sin

interrupciones durante casi cuarenta años, convirtiéndose virtualmente, como ya hemos señalado, en la revista cinematográfica chilena por antonomasia. Pero en la década del 30 no es el único órgano periodístico que se ocupa de cine. En noviembre de 1931 se funda la revista *Hoy*, un semanario que durante doce años aparece como un notable órgano pluridisciplinario consagrado a los temas de la política y de la cultura. Las reseñas de films se publican desde el N° 1, así como variadas crónicas y notas informativas, línea que mantendrá a lo largo de toda su historia.

Las reseñas adquirieron una cierta envergadura, abarcando como sección a veces dos y tres páginas. Se publicaban sin firma, pero todo hace pensar que sus autores fueron principalmente Manuel Seoane (que firmaba sus otras colaboraciones como «Simbad») y Lenka Franulic.

Hay también otros colaboradores. En el campo más cercano a la crítica está Salvador Reyes, la mayoría de cuyos textos son dignos de ser releídos («Paul Robeson en 'El Emperador Jones' de O'Neill», «El carácter humano del cine europeo», «'El Pan nuestro de cada día': El gran director King Vidor predica la vuelta a la tierra», entre otros) y en el dominio puramente informativo, Rafael Elizalde McClure, Victoriano Reyes Covarrubias, Miguel Munizaga Iribarren, Manuel Peña Guzmán. De ninguno de ellos puede decirse que haya sido verdaderamente «crítico cinematográfico», pero varios de sus trabajos contienen aportes de alguna significación.

Un capítulo importante es en *Hoy*, en este campo,



el que se refiere a los artículos de procedencia extranjera, traducciones del inglés, francés e italiano. No pocos de ellos son de estimable calidad. Citemos aunque no sea sino algunos de los de mayor interés: «Las heroínas de Josef von Sternberg», de André R. Mauge (Nº 18, marzo 1932); «La escuela es imposible sin cine sonoro» (extraído de la revista francesa *Le Mois*, Nº 47, oct. 1932); «Los grandes realizadores soviéticos: Pudovkin» (sin indicación de autor, Nº 51, nov. 32); «¡Viva Villa» por Stefan Priace (Nº 154, nov. 34); «Lubitsch, la mejor influencia social desde Savonarola», de Richard Watts, crítico de *The New York Times* (Nº 158, nov. 34); «Jacques Feyder», sin firma (Nº 227, mar. 36); «La guerra filmográfica en Italia», de Camille Ciafarra (Nº 337, mayo 38); «Joris Ivens: artista máximo de las películas documentales», de Robert Stebbins y Jay Leyda (Nº 355, setbre. 38); «Evocación de Rodolfo Valentino», extenso artículo de John Dos Passos (Nº 367, dic. 38); «El cinematógrafo, barómetro cultural del mundo», de V.F. Calverton (Nº 371, dic. 38); «El cine como documento histórico», de George Beiswanger (Nº 424, enero 1940); «El cine francés durante la guerra pasada», de Henri Diamant-Berger (Nº 433, marzo 1940); «Un perfil y autorretrato de Paul Muni», de Morton Eustis (Nº 438, abril 1940); «Las películas documentales británicas», de Dilys Powell (Nº 491, abril 1940); «Frank Capra y Alfred Hitchcock. Semejanzas y diferencias en sus técnicas como directores cinematográficos», artículo sin firma (Nº 550, junio 42).

El caso de Lenka Franulic tiene particular interés. Fue una periodista destacada del área cultural,

tanto en cine como, sobre todo, en la literatura. Fuera de su participación como crítica anónima en la sección de reseñas, publicó numerosos artículos con el seudónimo «Vanessa», tanto comentando films en trabajos más o menos extensos como abordando diversos tópicos ligados al cine. Al margen de que algunas de sus opiniones no pueden ser compartidas (sus entusiasmos, por ejemplo, por *Lo que el viento se llevó* o por Disney, al que califica de «Esopo del siglo XX») escribía con un fervor contagioso y sus crónicas mostraban un manejo de fuentes informativas cuya amplitud era muy poco frecuente en su tiempo. Tempranamente advirtió que

«el cine, definitivamente, ha dejado de ser considerado como diversión de segundo orden, y hoy día ocupa en el arte el sitio preponderante que le corresponde».

En el N° 429 (febrero de 1940), publica un breve pero interesante trabajo, «Un alcance a la década de los treinta», en el que sostiene que

«aparte del aspecto político, la vida de la humanidad tiene otros múltiples efectos colectivos que imprimen su sello a una generación, aparecen ligados a su destino y son el producto de sus creencias, ensoñaciones y esperanzas».

Habla enseguida de la música y de la literatura en los años 30. Y a propósito del cine desarrolla una rápida visión de lo que ha sido la década, detenién-

dose en *El ángel azul*, *Internado para señoritas*, *Anna Karenina*, *Sucedió una noche*, *Enrique VIII*, Juárez; en Joseph von Sternberg y Frank Capra, en los films de Marlene Dietrich, Fred Astaire y Ginger Rogers, en las creaciones de Charles Laughton y Paul Muni, y muchos otros temas. Del cine dice que, en definitiva, se convirtió en los años 30

«en la más importante manifestación artística de la época, ha amalgamado a todas las demás artes y ha llegado a ser una especie de escenario común de todas ellas».

Hoy era publicada por la Editorial Ercilla, empresa muy activa en los años 30 y buena parte de la década de los 40, período en que Chile figuraba en una posición relevante como país editor de libros en nuestro continente. Revisando sus catálogos y avisos publicitarios de la época sorprende la cantidad de títulos, nacionales y extranjeros, que publicaba y la variedad de temas abordados. En el N° 485 (marzo de 1941), por ejemplo, se publica un aviso de la Editorial con las novedades del trimestre. Figuran, entre otros, *Chile o una loca geografía*, de Benjamín Subercaseaux; *Balance y liquidación del 900*, de Luis Alberto Sánchez; *Cien autores contemporáneos*, antología preparada por Lenka Franulic, *La Conquista de Chile* (con los textos de las «Cartas» de Pedro de Valdivia), *Portales pintado por sí mismo* (Su epistolario), y una docena de títulos de la colección Excelsior, con obras de Zola, Jean Giono, Teófilo Gautier, Arthur Schnitzler, Eça de Queiroz, hermanos Goncourt,



John Stuart Mill, Dostoiewski, Baltazar Gracián, Jack London, etc. Esta colección, de recuerdo memorable para quienes se formaron en ella como lectores, aparecía con un título nuevo cada semana, y aunque su presentación gráfica era modesta, gozaba de gran aceptación pública, tanto en Chile como en los demás países de Sudamérica.

*Ercilla* tenía, en suma, un bien ganado prestigio y no resulta extraño, por ello, que haya logrado adquirir los derechos exclusivos de publicación en castellano de la novela *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell, uno de los más célebres *best-sellers* norteamericanos de la década del 30, que tiene además la fama de ser el libro más traducido del mundo después de la Biblia. La publicó por primera vez en 1937 con el título *Lo que el viento se lleva*, que luego cambió, cuando *Gone with the Wind* —título original en inglés— adoptó oficialmente para la versión cinematográfica una traducción al español que cambiaba el tiempo verbal de *lleva* a *llevó*.

Hoy puso sus páginas virtualmente a disposición de la película, iniciando su promoción varios meses antes de que fuera estrenada en el teatro Metro el 26 de septiembre de 1940. En febrero dedica cinco páginas a la «première» realizada en Atlanta, Estados Unidos. En los meses siguientes el acento está puesto en la publicidad de la novela, que es ofrecida en tres modalidades (en un volumen a la rústica, el mismo volumen en cartoné, y en dos volúmenes ilustrados), y en extensas notas informativas sobre las mil y una historias ligadas a la filmación de la película. La semana

del estreno, el N° 460 dedica al acontecimiento 14 páginas enteramente consagradas a la publicidad (A la Ville de Nice, Hotel Carrera, RCA Victor, Kodak Chilena, etc. financian cada una de ellas una página de homenaje a «la obra cumbre de la cinematografía mundial») y Vanessa, es decir, Lenka Franulic, escribe un extenso artículo cuyo comienzo lo dice todo:

«La noche del próximo jueves 26 de septiembre, será memorable en los anales de la vida social y el arte cinematográfico en Santiago de Chile».

Por si fuera necesario ir todavía más lejos, la comentarista escribe otro artículo dos números más adelante titulado «Desde *El nacimiento de una nación* a *Lo que el viento se llevó*», «los dos films que marcan los dos eslabones fundamentales de la técnica cinematográfica».

Virtualmente ningún medio periodístico se sustrajo a esta embriaguez vivida en torno al célebre film. No hubo antes una operación publicitaria en torno al cine que haya alcanzado una envergadura semejante, y probablemente tampoco ha habido después otra con ecos sociales tan considerables.

El teatro Metro —en la segunda cuadra de la calle Bandera, fue por largos años uno de los más elegantes de Santiago— tuvo durante un largo tiempo la exclusividad en la exhibición de la película. En sus anuncios diarios se advertía que «sólo se dará en otros cines a precios corrientes» «en un año más». En los avisos se prevenía, además, que por la larga duración

del film, se habían habilitado servicios nocturnos especiales de tranvías para los cuatro extremos de la ciudad. Se publicaba in extenso la lista con su itinerario detallado. La muletilla publicitaria de moda era: «¿Cuántas veces ha visto usted *Lo que el viento se llevó*?»

Quienes se ocupaban, de un modo u otro, de la crítica cinematográfica, no fueron ciertamente ajenos a este clima de euforia, producto por una parte de una indudable manipulación, aunque, por otra, mucho tenía que ver con la ingenuidad un tanto provinciana propia de los países culturalmente dependientes.



## El cine europeo y la opinión crítica

La década del 40 fue en Chile un período de pujanza cultural. El impulso que se vivió en los dominios social y económico durante el gobierno del Frente Popular, se dio también en diversas áreas del quehacer artístico y cultural. En el campo universitario tuvo un vigoroso desarrollo la política de Extensión Cultural: en la Universidad de Chile nacen la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional y el teatro Experimental, y en la Católica se organiza el Teatro de Ensayo. Las principales editoriales —Ercilla, Zig-Zag, Nascimento, del Pacífico y otras— mantienen una producción de libros que le permite a Chile jugar durante un cierto tiempo en este terreno un papel más allá de sus fronteras. La Corporación de Fomento de la Producción construye los estudios Chile Films, abriendo para el cine chileno un período de ilusiones y esperanzas. La empresa fracasa a poco andar, pero la actividad fílmica no decae gracias a la labor de productores y cineastas independientes. Como quiera que sea, la posibilidad de un renacimiento de la cinematografía nacional estimula en los medios de comunicación escritos un in-

terés mayor por la información filmica. Es el período en que *Ecran* define con claridad su carácter de revista consagrada al cine y experimenta un salto espectacular en su difusión y popularidad.

*Ecran* era la única publicación especializada en el tema, pero la preocupación por el cine se refleja también en otras revistas. El caso más interesante es, probablemente, el de *Ercilla*, semanario que hacia fines de los cuarenta y en particular en los años 50, gozó de un prestigio e influencia indudables en las capas medias, particularmente en las que mostraban mayor inquietud intelectual. Fue un período en que la revista contó con un plantel de brillantes periodistas, varios de los cuales mostraron no poco talento y seriedad en sus reseñas de películas. La página de «Estrenos» de *Ercilla* fue durante un largo tiempo una sección leída y buscada, que aparecía para muchos como la brújula crítica alternativa fiable en relación con el «Control de estrenos» de *Ecran*, mantenido en aquel mismo período bajo la sospecha de frivolidad y complacencia con el *studio system*. Cumplió, conforme a los objetivos que se proponía, su misión de «guía» válida para el público, pero, más que eso, fue para muchos formadora de opinión y acicate para convertirse en espectador habitual del cine, paso previo para dar enseguida cabida a esa vertiente nueva que empezó a definirse en los años 50: el *cinéfilo*. En este sentido, cabe rescatar, aunque haya sido desigual, la labor desempeñada en *Ercilla* por Lenka Franulic, Hernán Millas, Enrique Cid y en particular, Darío Carmona y Hans Ehrmann.

Es evidente que entre el comienzo y el fin de la década del 50 hay un avance en la calidad de la crítica cinematográfica que se hacía en las revistas. En 1950, por ejemplo, son ilustrativos como muestras del pobre nivel dominante los comentarios que se dedicaron a *Ladrón de bicicletas*. Para el crítico de *Ercilla*, es un film de «idéntico sabor natre» (*sic*) que *Lustrabotas*, en el que su director, De Sica, «maestro en un realismo poético y despiadado, maneja como siempre a personas que nunca antes trabajaron en la pantalla, y que actúan con un verismo conmovedor». En la extensa reseña hay un espacio considerable dedicado a resumir el argumento y contar cómo hizo el director para elegir a sus actores. Se dice, por otra parte, que

«la anécdota simple adquiere una emoción desconocida en el cine, y sólo capaz de encontrarla en las páginas de un Dostoiewski», (agregando que) «la cinta, digna de todos los premios obtenidos en los festivales de cine de Europa, y el Oscar de Hollywood, estremecerá el corazón de los espectadores» (aunque) «no todos compartirán su final, acostumbrados a los 'happy-end' del cine en inglés y a los a veces finales trágicos de la pantalla francesa».<sup>8</sup>

El tema del desenlace es abordado también por el comentarista de *Ecran*, que habla de «un final insatisfactorio», lo que unido a «ciertas faltas de unidad»,

8. *Ercilla*, 14 nov. 1950.



«impiden calificar el film de obra maestra». Su mayor mérito está en

«su terrible realismo» (...); «presenta toda una galería de personajes, buen humor y sarcasmo, que son a veces desagradables, pero despiertan más simpatía y compasión que rechazo»; (...) «hay momentos en que el film se hace dolorosamente insoportable».

Reconoce, en todo caso, que aunque

«este film no puede ser del gusto general de todos los públicos (sus méritos extraordinarios) lo hacen merecedor de los muchos premios que le han concedido».<sup>9</sup>

Resulta notorio —sobre todo en el caso de *Ecran*— que en los comentaristas domina todavía una visión del cine condicionada por la estética hollywoodense. No saben nada del Neorrealismo, no están preparados para entender su significación y alcance, y en una buena medida su beneplácito e interés por el film tiene mucho que ver con los importantes premios internacionales que éste ha recibido.

Como quiera que sea, el film no tuvo mayor eco entre los espectadores. Fue retirado de la pantalla del cine Metro al cabo de unos pocos días por falta de público. El gusto mayoritario iba por otro lado: aparte de las preferencias por el cine norteamericano, en

9. *Ecran*, 26 dic. 1950.

esos años era todavía muy fuerte a nivel popular la predilección por los films argentinos y mexicanos.

Diez años después, el nivel de información ha mejorado y los comentarios están mejor escritos y muestran una mayor madurez. El cine europeo está en su mejor período y vive en Chile su momento de mayor gloria. La revista *Ecran* habla de 1960 como del «año de *La dolce vita*» y a propósito de *Hiroshima mon amour*, declara que es también el año del arribo al país de la «Nueva Ola» francesa. Le dedica a ésta un reportaje en el estilo que le es propio, de poner sobre todo de relieve la presencia de «estrellas» y los «triumfos» y «éxitos» de sus películas. «Creemos —dice el cronista— que la 'Nueva Ola' es el mejor regalo que ha hecho Francia a la cinematografía actual».<sup>10</sup>

En las décadas del 50 y del 60 contribuye a crear un clima propicio al interés local por el cine, la estimable cantidad de buenas películas, particularmente de origen europeo, que los chilenos podían ver en las salas nacionales. Mencionemos, un poco al azar, que según datos proporcionados por *Ercilla*, en 1959 se proyectaron en Chile 257 películas, de las cuales la revista calificó como Excelentes, Muy Buenas, Buenas y Recomendables un total de 90 films, es decir un 35% de cintas «dignas de verse», lo que es un índice bastante bueno.

No se trata de ningún modo de conferirle a la publicación el rango de referente infalible; revisando,

10. *Ibíd.*, 5 dic. 1960.

sin embargo, los diversos números de la revista aparecidos en el año, puede establecerse que, en términos generales, más allá de las insuficiencias de análisis que puedan mostrar sus comentarios, la conclusión acerca de si «es digna» o «no es digna» de verse cada una de las películas comentadas, se acerca bastante al juicio que, mirado con la perspectiva de hoy, puede tenerse de cada uno de aquellos films. Y la cantidad de películas «dignas» es lo bastante grande como para que haya contribuido a formar una generación de espectadores más culta cinematográficamente.

Fueron años en que el cine europeo dominó sin contrapeso en el gusto de las capas medias ilustradas de la población. No en el gusto masivo, que se inclinó siempre por el cine norteamericano, aunque con algunas excepciones ocasionales, cuando se trataba de películas que tocaban a fondo el gusto popular. Un ejemplo es el de la película *El analfabeto*, de Cantinflas, que según las cifras estadísticas de 1963, vieron ese año un total de 418 mil espectadores. En segundo lugar venía el film norteamericano *El Cid*, que fue visto por 209 mil personas, es decir, la mitad de la cinta mexicana. Ambas recaudaron más de cien millones de pesos. En contraste con estos datos, aparecen muy disminuidos los ingresos que reportaron *Fresas salvajes* y *La noche* —17 y 20 millones de pesos respectivamente—, no obstante haber sido elegidas por las encuestas de *Ercilla* como las dos mejores películas del año.

Lo cierto es, en todo caso, que en el mundo de la crítica —si es que podemos llamarlo así— y de los



sectores artísticos, de intelectuales, profesionales y estudiantes universitarios se advertía en esos tiempos una clara preferencia por la producción europea. Las encuestas anuales de *Ercilla* lo muestran de modo palmario. Se hacían en diciembre, entre nueve personalidades del mundo de la cultura, a quienes se les pedía que actuaran como jurados conjuntamente con el crítico de la revista, indicando sus diez películas preferidas del período. Un sistema de puntaje daba finalmente el cuadro resumen de lo que se estimaba eran las diez mejores películas del año.

En los años cincuenta y comienzos de los sesenta, las predilecciones se inclinaron claramente por los films europeos. Hubo sólo una ocasión, en 1959, en que la producción norteamericana logró igualar las preferencias alcanzando cinco nominaciones en el cuadro de diez. Las situaciones extremas se dieron en 1962 y con anterioridad, en 1960: en el primer caso figuraron únicamente dos films norteamericanos y en el segundo, uno solo, que ocupó además el último lugar de la lista. No se trata, por cierto, de absolutizar esta situación, pero interesa en todo caso señalar que se trata de un indicativo de los gustos públicos de la época, lo que no carece de significación. Esos «jurados» solían estar integrados por personalidades cuya gravitación en el espacio cultural de la época era indiscutible. En 1962, por ejemplo, en que de las diez películas elegidas, tres eran suecas (*Fresas salvajes*, *El rostro*, *La noche de los forasteros*), dos francesas (*Sin aliento*, *Moderato cantábile*), dos italianas (*La noche*, *Divorcio a la italiana*), dos norteamericanas (*Sombras*, *Amor sin*

barreras) y una japonesa (*Vivir*), entre los diez jueces figuraban, fuera de Hans Ehrmann, crítico de *Ercilla*, Antonio Romera, crítico de arte de *El Mercurio*; Gerardo Claps S.J., subdirector de *Mensaje* y agudo comentarista cinematográfico; Marina de Navasal, directora de *Ecran*; Pedro Chaskel, director de la Cineteca Universitaria; Jorge Díaz, dramaturgo; Juan Agustín Palazuelos, escritor, y María Cánepa, actriz teatral.

## Cinefilia y cineclubismo

La presencia de un cine europeo de calidad y el impacto que éste produce en las capas cultas de la sociedad chilena son factores que contribuyen de modo importante a que se manifieste en la década del 50 un fenómeno nuevo, al menos en términos de una cierta masividad: el surgimiento del *cinéfilo*.

El desarrollo de la *cinefilia* está asociado también a la existencia de los cine-clubs y de las cinematecas, que serán los centros privilegiados donde se cultivará el interés por el cine, visionándolo, organizando la información, estudiando la historia y la interpretación del fenómeno cinematográfico y congregando a cuantas personas se muestran atentas a estas iniciativas.

El «cineclubismo» data de los años 20. Una de sus primeras manifestaciones en el mundo se dio en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el célebre pensionado que cobijó a Dalí, García Lorca, Buñuel, Alberti y otras figuras señeras del mundo artístico español. Allí se realizaban, entre 1920 y 1923, sesiones periódicas con proyecciones de films y los consiguientes debates, rasgo distintivo de la labor de los cine-



clubs. No mucho tiempo después se funda lo que parece ser el primer Cine-Club propiamente tal; lo organizan en París en 1925 Jean Mitry y Fernand Léger, entre otros, durante la Exposición de Artes Decorativas, donde nace la «Tribune Libre du Cinéma».

En forma paralela nacen las primeras cinetecas. En Moscú, se funda en 1922, por iniciativa de Lenin, quien había declarado: «de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante». En Francia la iniciativa para organizarla nace en 1928, pero sólo en 1936 prospera la idea concretándose en la fundación de una institución oficial. Un año antes se había instalado en Estados Unidos la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y en Gran Bretaña el National Film Archive. El fenómeno tiene que ver, como señala un crítico uruguayo, con la rapidez y frondosidad del desarrollo del cine, que se produjo «tan rápida, brusca e indiscriminada, que a pocos años de su lanzamiento público ya exigía la aparición de una investigación historiográfica seria, y de una labor de atesoramiento y difusión».<sup>11</sup>

Veinte años después, con un atraso que tiene que ver con un problema general del desarrollo social y cultural, la idea de los cine-clubes llega a América Latina. Una de las primeras iniciativas conocidas es la que surge en Cuba a fines de los años 40, en la

11. Carlos Cipriani López, «El cineclubismo. Magia y ciencia, senderos de la inocencia», en revista *Alternativa socialista*, Montevideo, números sucesivos de enero, febrero y marzo de 1990.

Universidad de La Habana, donde funda un cineclub el crítico José Manuel Valdés-Rodríguez, precursor de Guillermo Cabrera Infante y de Néstor Almendros, que serán dos de los críticos de cine más importantes de la isla. Luego, en 1955, se funda en Montevideo el Cine-Club de Uruguay, y ese mismo año se repite el fenómeno en nuestro país, en la Universidad de Chile, cuya Federación de Estudiantes decide fundar el Cine Club Universitario, que se proponía «contribuir con todos los medios a su alcance al incremento de la cultura, los estudios históricos, la técnica y el arte cinematográficos». Dirigido por Pedro Chaskel, lo integran en sus comienzos, entre otros, Daniel Urria, Enrique Rodríguez, Joaquín Olalla, Eleonora Dorfmann, Manuel Gallardo, Sergio Bravo. Según recuerda Chaskel, la idea del Cine Club viene de varios años antes, inspirada por un estudiante argentino de nombre Nils Bongue, quien organiza una agrupación con el nombre de «Cine Arte», que efectuaba proyecciones y cine foros en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

El Cine Club Universitario fue el embrión de lo que luego pasaría a ser el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y la Cineteca de la Universidad, que dirigirán sucesivamente Sergio Bravo y Pedro Chaskel.

Estos embriones de jóvenes cinéfilos se movían al mismo compás que los cambios sociales y culturales que la América Latina comenzaba a vivir a fines de la década del 40 y en los años 50. Ayudaban a que aquellos que soñaban con un cine propio, nacional,

desarrollaran una conciencia crítica sobre la distancia que existía entre las posibilidades modernas reales del cine de ese momento y la mediocre producción de sus países.<sup>12</sup> Será ése el caldo de cultivo que permitirá el desarrollo de una etapa cualitativamente diferente en la realización cinematográfica, en la formación de un público nuevo y en el advenimiento de una crítica cinematográfica dueña de una formación más sistemática y sólida.

El testimonio de Sergio Bravo es ilustrativo de la «educación cultural» que vivieron muchos como él en esos años en relación con el cine. De profesión arquitecto, su afición por el cine está asociada al descubrimiento del lugar que éste —pensaba entonces— ocupaba en «el proceso social y cultural». Participaba activamente en el Cine Club de la Universidad de Chile, que organizaba proyecciones semanales de películas seguidas de ardorosas discusiones. El Club tenía además un programa radial y publicaba una revista, *Séptimo Arte*, que dirigía Pedro Chaskel. Tanto éste como Bravo se proponían algo más que satisfacer sus apetitos de cinéfilos, porque querían hacer cine y mostrar que era posible rodar películas distintas de las que hasta ese instante se realizaban en Chile.<sup>13</sup> Pero la semilla que sembraban estaba destinada a germinar en un surco considerablemente más ancho que aquel que necesitaban los nuevos realizadores para

12. Cf. John King, *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994, págs. 96-98.

13. Cf. J. Mouesca, *Op. Cit.*, págs. 16-17.



expresarse; se abonaba el terreno para el surgimiento de una generación de espectadores que no miraba el cine como una simple entretenición; sensibles y exigentes, discutían ardorosamente las películas que veían, buscaban explicaciones más fundadas, menos superficiales, y exigían una orientación que fuera más allá de la pura asignación de notas escolares. Creaban así las condiciones para que, a la larga, naciera la verdadera crítica cinematográfica nacional.

Los pasos iniciados en la Universidad de Chile son muy luego seguidos por la Universidad Católica, en donde un sacerdote, Rafael Sánchez, organiza el Instituto Fílmico, que tenía por objetivo «hacer docencia para formar cineastas» y educar también al espectador. El Instituto dura hasta el 62, año en que se funda el Cine Club de Viña del Mar por iniciativa de Aldo Francia. Su actividad es ejemplar: organiza cursos, realiza foros con gran asistencia de público en el Teatro Municipal de la ciudad y en el Aula Magna de la Universidad Santa María; publica la revista *Cine Foro*, crea la primera sala de Cine-Arte del país y organiza el Primer Encuentro Nacional de Cineastas Chilenos. Años después, en 1967, el Cine Club deja de existir, pero ha logrado abrir una brecha que permite la fundación en la Universidad de Chile de Valparaíso de la primera escuela de cine que haya funcionado en el país.

En concreto, cabe señalar que, aunque insuficiente y hecho a contrapelo de múltiples oposiciones e incomprensiones, las universidades y en especial la Universidad de Chile jugaron un papel decisivo en

los avances experimentados en la cultura cinematográfica chilena. La contribución, por ejemplo, hecha por el Centro de Cine Experimental en el lanzamiento de los realizadores que integrarían lo que se conoció como Nuevo Cine Chileno no es algo que pueda menospreciarse, no sólo por el significado que éste tuvo en relación con la producción fílmica nacional, sino porque el fenómeno incrementó el interés público por el tema cinematográfico, estimuló el estudio y la discusión en su torno, creando condiciones, por añadidura, para que aparecieran los primeros críticos cinematográficos que empezaban a aproximarse a una imagen de cierto profesionalismo, y que surgieran, en fin, como corolario, revistas como *Primer Plano*.

Esta realidad contradice lo que sostiene uno de los animadores, justamente de *Primer Plano*, Hvalimir Balic, quien en el artículo ya citado expresa que

«las universidades chilenas tradicionalmente han sentido un desprecio profundo por el cine» (y que) «en las revistas universitarias ha primado el criterio de que el cine es una cosa de segunda mano».

La opinión parece excesiva. En la medida en que las universidades aceptaron la idea de que la extensión cultural es una de sus funciones primordiales, éstas acogieron, crearon y desarrollaron, inicialmente, áreas como la música, el ballet, el teatro y la radio, y más tardíamente, la televisión. Es efectivo que con el cine el tratamiento fue en un tiempo inexistente y luego menor. El cine pagaba tributo al hecho de que



durante la mayor parte de la primera mitad del siglo la estimación social de que gozaba, en tanto espectáculo artístico, era mucho menor que la de la música o el teatro. Eso, por una parte; por la otra, tampoco había muestras de que el interés por el cine se manifestara en términos de estudio, reflexión e investigación. El interés, por lo tanto, de los círculos académicos ha sido más lento y menos receptivo, como lo prueban ciertamente las revistas universitarias. Aunque, a este propósito, cabe hablar de un círculo vicioso: éstas no publicaban artículos sobre el tema del cine, probablemente porque no había nadie, como ya hemos dicho, que los escribiera en el nivel exigible por revistas que ostentaban ese carácter.

Por esos años, el público de cinéfilos y estudiosos tiene también la posibilidad de disponer de una información más completa y especializada. En las librerías, según recuerda Hans Ehrmann, era posible encontrar una cierta variedad de obras en ediciones argentinas y españolas, de Losange, Rialp y otras editoriales, desde la *Historia del cine*, de Sadoul hasta la *Estética del cine*, de Marcel Martin, pasando por *¿Que es el cine?*, de Bazin, *Historia de la teorías cinematográficas*, de Guido Aristarco y una serie de libros de Pudovkin, Mario Gromo, Henri Agel y otros autores. En la revista *Séptimo arte* N° 2, agosto de 1956, se publica una nota que dice: «Durante el presente año hemos tenido la suerte de que poco a poco han ido apareciendo libros relacionados con el arte cinematográfico, libros que hasta el momento eran prácticamente desconocidos para el público chileno». Menciona, entre otros, *Vida de Chaplin*, de Georges Sadoul; *El*



guión cinematográfico. *Técnica e historia*, de Ulises Petit de Murat; *El neorrealismo cinematográfico italiano*, de Pío Caro; *Tratado de realización cinematográfica*, de León Kulechov; *Hollywood, el mundo del cine visto por una antropóloga*, de Hortense Powdemarker; *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán*, de Lotte H. Eisner; etc.

Los que sentían la necesidad de tener acceso a información más actual, acudían a revistas italianas como *Cinema Nuovo* o *Il Nuovo Spettatore Cinematografico*, la británica *Sight and Sound*, la peruana *Hablemos de cine*, las francesas *La Revue du Cinéma* y, naturalmente, *Cahiers du Cinéma*. Estas y otras era posible consultarlas en la cineteca de la Universidad de Chile, lo que era el caso del crítico José Román, según su testimonio. Menos especializadas que aquéllas y de más fácil adquisición, ya que llegaban a nuestros quioscos callejeros, eran algunas revistas argentinas y uruguayas, como *Primera Plana* y *Marcha*, donde escribían, entre otros, Tomás Eloy Martínez y Homero Alsina Thévénét, cuyas opiniones y trabajos eran seguidos de cerca por no pocos chilenos que hacían sus primeras armas en la crítica cinematográfica.

El acceso a todas estas fuentes puso a nuestros críticos, —aunque fuera con el retraso que siempre ha caracterizado la llegada al país de las novedades en el campo de las ideas— en contacto con las teorías cinematográficas europeas. Es notoria, por ejemplo, la influencia y aun fascinación que ejercieron los trabajos de André Bazin, seguidos con fervor por quienes leían sus artículos en *Cahiers du Cinéma*. Fue también principalmente a través de esta revista que llegan a Chile

los primeros ecos de la teoría del «cine de autor», que gana rápidamente adeptos y mantiene su influencia durante un período prolongado. La «política de los autores», como también se la llama, pone en primer plano el papel del director, quien pasa de su posición de simple «metteur en scène» «a la de artista equiparable a cualquier otro, elevado a ideador de la obra y único responsable de la misma», creando un marco en el que «el autor llega a ser más importante que el propio film».<sup>14</sup>

El «cine de autor» cambió desde luego las reglas del juego de la realización filmica y cautivó en consecuencia, sin mucho esfuerzo, a nuestros cineastas. Pero no sólo a ellos, porque la teoría modificó también los códigos de la crítica, dando paso a avances esenciales. Puso el énfasis en lo formal, en el análisis visual, enseñó a entender que el contenido de un film tiene más que ver con el estilo que con su argumento, estableció que «no cabe ya hablar de forma y de fondo; la forma *es* el fondo».<sup>15</sup>

Uno de los primeros en Chile en mostrarse seguidor de la «teoría del autor» en su trabajo crítico, y que llevó su adhesión más lejos que nadie, fue Joaquín Olalla. Escribía en la revista *PEC*, semanario dirigido por Marcos Chamudes, un ex parlamentario comunista convertido a posiciones de derecha, que

14. Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, págs. 96-97.

15. Antonio Weinrichter, *El nuevo cine americano*, Zero Edit., Bilbao, 1979, pág. 19.

aunque aparecía como publicación de carácter predominantemente político, en sus páginas daba espacio considerable a los temas de la cultura.

En algunos de sus artículos, Olalla hacía recordar la experiencia realizada por Truffaut cuando éste arremetía en 1954 contra el *cinéma de qualité* con su célebre trabajo «Una cierta tendencia del cine francés», considerado el punto teórico de arranque de las tesis del «cine de autor». En un artículo titulado «Notas sobre la programación de las cinetecas universitarias»,<sup>16</sup> Olalla las emprende contra André Cayatte y contra Marcel Carné, el de *Les visiteurs du soir*, de los cuales dice que «no son autores, sino artesanos», capaces sólo de ilustrar hábilmente un guión, porque carecen de un mundo propio. Recuérdese la acusación de Truffaut y los suyos, que reprochaban a sus antecesores el que hicieran un «cine de guionistas» y de estar más cerca de la literatura que del cine. Olalla ya había hecho uso de estos razonamientos en críticas anteriores dirigidas esa vez a films chilenos. Años antes, comentando *Yo tenía un camarada* y *El analfabeto*, de Helvio Soto, había sostenido que «no resistían un análisis crítico serio». Soto era libretista radial y aparte de dirigir sus films era el autor de los guiones, es decir, «es responsable total de su obra», comentaba Olalla. Y agregaba:

16. Revista PEC Nº 288, julio de 1968.



«Pero resulta que el cine es un lenguaje, y como tal, no sólo tiene una gramática, una sintaxis que es necesario conocer: posee además una semántica y he aquí el 'quid' de *Yo tenía un camarada*. No es cine. Es la ilustración de una idea literaria, que no es lo mismo que una 'versión' o 'traducción a otro lenguaje', en este caso el cinematográfico. (...) De esto parten los males del film; añádase que como ilustración es de una convencionalidad y vulgaridad abismantes».<sup>17</sup>

Es probablemente una de las primeras ocasiones en que una crítica cinematográfica hecha por un chileno plantea las cosas de esa manera.

17. Ibid. N° 122, abril de 1965.

## El neorrealismo: críticos católicos y marxistas

El debate sobre el realismo en el cine fue ya materia que ocupó a los teóricos antes de los años cuarenta, década en la cual el tema alcanza su punto más alto con el advenimiento del «neorrealismo italiano». La controversia se situaba entre quienes postulan que la imagen es «bella en sí misma» y, por tanto, «suficiente y autónoma», y quienes piensan que ésta alude a algo de lo que

«es sólo una propuesta y una prolongación, esto es, al esplendor del mundo, a la verdad de las cosas; en una palabra, a la *realidad*».<sup>18</sup>

En 1945 y 1946, con las primeras películas de Rossellini —*Roma, ciudad abierta* y *Paisá*— se pone en marcha el movimiento, que hacia fines de los años 40 empieza a ser desarrollado como teoría cinematográfica, para derivar enseguida a la crítica propiamente tal.

18. F. Casetti, *op. cit.*, pág. 31.

La vitalidad del neorrealismo se comprueba, entre otras cosas, en la diversidad de tendencias —en la producción fílmica y en la crítica— que convivieron en su interior. El teórico principal es, sin duda, Cesare Zavattini, cuyas concepciones, llamadas por algunos «realismo utópico» son diferentes a las de un sector definitivamente marxista, en el que se ubica Guido Aristarco, animador de la revista *Cinema Nuovo* y heraldo del «realismo crítico». Hay otro grupo, que aparece cercano al pensamiento cristiano; su punto de apoyo es la *Revista del Cinema Italiano*, que tiene como portavoz principal a Luigi Chiarini, cuya línea de pensamiento es la que sigue como realizador Rossellini.

La influencia del neorrealismo se extiende de modo poderoso por el mundo, y a ella no escapa la América Latina, incluyendo desde luego a Chile. Entre nosotros, una de sus primeros ecos escritos importantes es la publicación, en el número 1 de la revista *Séptimo Arte*, de un extenso y bien documentado artículo, «Neorrealismo italiano», del uruguayo Diego Arocena.

Entre quienes escriben crítica de cine, uno de los primeros que expresa afinidades con la línea del neorrealismo es el sacerdote Rafael Sánchez, quien a mediados de los años 50 empieza a escribir en *Mensaje*, revista mensual fundada por la Compañía de Jesús en 1951 y que dirigió en sus primeros tiempos el padre Alberto Hurtado. Sánchez, seguidor de Emmanuel Mounier, filósofo francés fundador de la revista católica *Esprit*, se muestra cercano al neorrealismo de tendencia cristiana, como Rossellini, y en sus trabajos une



sus análisis del arte cinematográfico con la reflexión moral sobre el hombre.

Curiosamente, en un comienzo Sánchez muestra una faceta religiosa más bien integrista. En un artículo titulado «*The Legion of Decency*. Su marcha a través de 21 años», hace la apología de Will H. Hays, el pastor presbiteriano que inspira el Código de Producción que estableció durante décadas una implacable censura en la producción fílmica norteamericana.<sup>19</sup> Alaba además la existencia de la Legión de Decencia, de triste memoria por su labor inquisitorial, formada por los obispos católicos norteamericanos y que fuera cálidamente apoyada por el papa Pío XI en su encíclica *Vigilanti*. Sánchez escribe: «Después de veintiún años de influencia la Legión sigue su marcha segura (...) Dios quiera que llegue el día en que la voz del Sumo Pontífice pueda exclamar de una Legión Latinoamericana, estas mismas alabanzas que Pío XI pronunció de la norteamericana».<sup>20</sup>

19. El llamado —desde entonces— «Código Hays», se mantuvo hasta los años 60. Durante su período de vigencia jugó un papel no solamente moral, ideológico y político, sino también estético. El cine norteamericano que se produjo entonces es el producto directo de esta censura y de las astucias desplegadas por los cineastas para adaptarse a ella o evadirla. Es incontestable que el Código limitó la libertad de expresión, pero dio origen, aunque no se lo hubiera propuesto, a un lenguaje *metafórico* y *metonímico* muy propio del cine clásico norteamericano, que contribuyó a crear un público acostumbrado a leer entre imágenes. (Cf. Joel Magny, «Le Code Hays entre en vigueur», en *Cahiers du Cinéma*, número spécial, «100 journées qui ont fait le cinéma», Paris, 1995).

20. *Mensaje*, julio 1955.

Años después, Sánchez ofrece una faceta diferente, lo que quizás deba explicarse por los cambios sufridos por la Iglesia a partir de la llegada de Juan XXIII al pontificado. Comenta, por ejemplo, *Hiroshima, mon amour*, sin que muestre los signos de intolerancia que podría esperarse de alguien partidario hasta poco tiempo antes de la Liga de la Decencia. En el film, dice, «no hay instantes cedidos en favor del halago sensorial, tan común en las películas eróticas», para agregar enseguida, con un criterio más bien relativista, que

«la falta de soluciones positivas, claro está, hace que los resultados morales de la obra estén en proporción casi directa con la capacidad receptiva del espectador».<sup>21</sup>

Alcanza todavía una elocuencia mayor el cambio que se advierte en el enfoque de otros críticos, que sin abandonar la óptica católica, muestran un rostro más abierto. En los comentarios de Lidia Baltra, por ejemplo, como el que dedica a la película *El padrecito*, de Cantinflas, que contiene

«una sorpresa» (...), «ya que además de la proverbial simpatía y talento del bufo mexicano, trae un gran mensaje; aquel del nuevo rostro de la Iglesia, tan de acuerdo a los tiempos que corren (...) En *El padrecito* tartamudea menos y resulta menos parlanchín e incoherente que en sus otras películas (...) Es que ahora

21. *Ibíd.*, julio 1960.

sabe, tiene algo grande que comunicar porque es sacerdote y de la nueva ola (...) y aunque parezca majadera, es digna de elogios esta película realmente religiosa por sus valores y por su tema».<sup>22</sup>

Más claro es todavía el ejemplo de la crítica que el subdirector de la revista, Gerardo Claps S.J., dedica al film *El Evangelio según San Mateo*, de Pier Paolo Pasolini, marxista notorio. De la película dice:

«Esta obra de arte revela una indiscutible preeminencia sobre todo cuanto hasta ahora ha realizado el cinema en el campo de la Sagrada Escritura. El autor ha descubierto una clave para ilustrar el Evangelio y restituírnos su realidad sin cargarla con reconstrucciones históricas. Por primera vez su autor ha optado por ceñirse fielmente al texto sagrado (...)

Averigüemos lo que ha permitido a un marxista realizar la mejor película religiosa que conozca hasta este momento la historia del cine (...) veamos cómo pudo montar un film capaz de satisfacer y conmover a los cristianos...».<sup>23</sup>

Hace enseguida un minucioso análisis de la obra, notable por su agudeza e inteligencia, y por la energía con que enfatiza la clara conexión que hay entre la película y «el mensaje social del Evangelio»:

22. *Ibíd.*, marzo-abril 1965. La reseña registra un dato de interés: después de 30 semanas de exhibición en cines de estreno, *El padrecito* contabilizaba 330 mil espectadores sólo en Santiago.

23. *Ibíd.*, sept. 1967.



«Debemos agradecer a Pasolini este extraordinario film (...) y el toque pudoroso y simple con que refiere la más grande de las historias».<sup>24</sup>

En *Mensaje* escribieron crítica cinematográfica en esos años, aparte de los ya mencionados, Gladys Pinto, Kerry Oñate —posteriormente integrado a la enseñanza—; Filma Canales, que ha continuado haciéndolo hasta nuestros días, y Alicia Vega, que derivó luego hacia la docencia y escribió un importante y difundido libro sobre el cine chileno.<sup>25</sup> También Mariano Silva, cuyo trabajo se caracteriza por el tono equilibrado y por el completo acopio de información, cualidad ésta que antes de él era más bien rara entre los que cultivaban el oficio.

Los años 60 son, como se sabe, tiempos en que los cambios políticos y las convulsiones sociales de todo tipo llevan casi hasta el paroxismo la sobrecarga ideológica en la actividad y el debate cultural. Sin mencionar, desde luego, lo que ocurrió con la vida

24. Había quedado ya lejos el editorial del N° 1 de *Mensaje* en aquella parte en que afirmaba: «Nietzsche, Sartre y mil otros en pos de ellos afirman que ha muerto Dios, y junto con El, la verdad, el bien, la justicia y el progreso». Era la misma distancia que había entre la Iglesia de Pio XII con la de Juan XXIII y Paulo VI.

25. *Re-visión del cine chileno*, Editorial Aconcagua-CENECA (Colección Lautaro), Santiago, 1979.

Esta obra apareció en un período particularmente crítico del país y de la cultura chilena, y jugó un papel estimable en su campo específico. Merece evidentemente una atención detenida que escapa al marco de nuestro trabajo, cuyo campo de análisis se detiene en 1973.

política. El fenómeno es notorio en el campo de la realización cinematográfica nacional, en la que el llamado Nuevo Cine Chileno surge como movimiento donde la motivación política ocupa un lugar preponderante. No lo es tanto en la crítica, quizás porque ésta carece de la gravitación e importancia de aquél, o porque eran menos claros los límites ideológicos que pudieran establecerse en esta actividad. Como quiera que sea, hubo una crítica cinematográfica de la que no puede siempre decirse que haya sido «marxista», pero que al menos se define como «de izquierda». Se ejerció, con niveles muy desiguales, en el diario *El Siglo* y en diversas revistas: en *Ultramar*, *Vistazo*, *Plan*, y otros órganos de menor relieve. No faltó en esto lo burdamente panfletario. Es representativa de esta forma extrema, la crítica que solían practicar, por ejemplo, periodistas como Jorge Acevedo, quien a propósito de *El padrecito*, que ya vimos abordada desde el ángulo de la crítica católica, decía lo siguiente:

«El padre Sebastián-Cantinflas insiste en que 'no se trata de terminar con los ricos, sino de que no haya pobres'. Quiere decir: que no haya demasiada miseria. Hay que estirar un poco las correas, claro está, sacrificar unas migajas y así contentar a la gente. Y frenar el movimiento social. Muy astuta idea».<sup>26</sup>

Una calidad diferente, tanto en *Vistazo* como en *El Siglo*, tiene el trabajo de Luis Alberto Mansilla, pero

26. *Vistazo*, 11 enero 1965.

sobre todo el de Carlos Ossa y José Rodríguez Elizondo. El primero de estos dos muestra claramente la influencia de la crítica cinematográfica rioplatense. De prosa incisiva y brillante y dueño de una amplia información, escribió años más tarde una breve *Historia del cine chileno*, modelo de crítica irónica a ratos imprecatoria. A pesar de su brevedad, tiene el mérito de ser un libro poco inclinado a las complacencias o a lo puramente anecdótico. Juzga con extrema severidad y sin morderse la lengua en el uso de adjetivos, una buena parte del cine que se ha producido en el país, al que le reprocha fuera de su mediocridad técnica y artística, su incapacidad para insertarse en la realidad. Le dan vuelta la espalda —dice—, «si es que esa realidad verdaderamente existía para quienes se dedicaban a impresionar celuloide» (pág. 56). Su insistencia en este punto de vista lo inscribe con bastante precisión en la línea del «realismo crítico» propuesto por Aristarco, y eso explica, además, su menor severidad para analizar lo que denomina «La novísima ola», el cine que empieza a realizarse en la década del 60. Es uno de los primeros críticos que ofrece una visión coherente, de conjunto, del cambio que sufre el cine nacional en esos años, que sigue una línea evolutiva que comienza con la labor del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile y culmina con el trabajo de cineastas como Miguel Littin, Raúl Ruiz, Helvio Soto y otros, que con el tiempo conformarán el llamado «Nuevo Cine Chileno». Ossa supo apreciar de modo bastante adecuado el trabajo de este movimiento, y no se equivocó



para enjuiciar la obra del realizador que, en este movimiento, se mostró menos ortodoxo. Para él, *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, es una obra que puede definirse como

«provocación a una sociedad estratificada, convencional y que pacientemente había huido de todo enfrentamiento con su propia, ineludible imagen».<sup>27</sup>

Rodríguez Elizondo escribió en *Vistazo* con el seudónimo de «Manolios» y en la segunda mitad de la década, con su nombre, en la revista *Ecran*, cuando ésta intentaba ya vanamente salvarse del fin. En sus artículos es notorio que privilegia la cinematografía europea sobre la norteamericana, de la cual sólo rescata la producción independiente. Fuera de eso, defiende un cine que tenga al hombre como núcleo creativo y cuando analiza un film pone el acento en sus valores plásticos, en la calidad de la historia y las reflexiones que sea capaz de suscitar. En su tiempo es uno de los que aparece con un mayor afán teorizador, del que no está excluida la reflexión sobre el papel de la crítica. En el artículo «El crítico en la cuerda floja», publicado en dos partes en 1968 en la revista *Ecran*, reclama una mayor comprensión para el papel del crítico, teniendo en cuenta que somos un país subdesarrollado, dato indispensable a la hora de hacer el «análisis crítico de los críticos», ya que éstos están

27. *Breve historia del cine chileno*. Editora Nacional Quimantú (Colección «Nosotros los Chilenos»), Santiago, 1971, pág. 81.

condenados a ser inevitablemente «críticos subdesarrollados». Lo que no es una excusa, agrega, para no luchar por «el desarrollo de la crítica « y «el desarrollo del público». Cuestión esta última, a su juicio, esencial, porque muchas de las preferencias del espectador —los «cineconsumidores», los llama él— «son inducidas», es decir, «no son legítimas, auténticas». Y ante esto, «el crítico no puede hacer mutis»:

«Su calidad de espectador calificado debe servir por lo menos para poner el grito en el cielo. Para denunciar que a través de un envoltorio que le compete, en cuanto vehículo de arte, se está pervirtiendo al público, aprovechándose de su indefensión y de su condicionamiento».

Rodríguez Elizondo desarrolla estas ideas con más profundidad en un extenso artículo, «Los instrumentos de nuestra dependencia cultural», publicado algún tiempo después en los «Cuadernos de Economía», revista publicada por la Universidad Católica. Allí sostiene que «la dependencia cultural y sus manifestaciones» corresponden a la situación «normal» de una sociedad en la cual «grupos privilegiados dominan los centros de poder y —por ende— los medios de comunicación», a través de los cuales «se filtra una ideología de preservación del *statu quo* sobre la base de modelos implantados y experimentados en el exterior», con el agravante de que, paulatinamente, «lo cultural se va transformando en una industria». Es en esta realidad que se inscribe el cine, que

«con un poder tremendo de sugestión, casi hipnótico, puede minar las últimas defensas del ser ya condicionado. Puede deslumbrarlo con el ideal del *american way of life*, reintroduciendo en otros niveles la filosofía y la ética de los cuentos de hadas (...) Puede inocular el somnífero del escepticismo, del conformismo (...) Puede falsear la historia más reciente, con más poder que cientos de libros o discursos. Puede aprovechar su cercanía con el arte para obligar a los críticos de todo el mundo a dar notoriedad a los contrabandos más oprobiosos».<sup>28</sup>

El crítico o el analista de las manifestaciones culturales debe ser, en estas condiciones,

«un combatiente, un intelectual que sepa darse cuenta del mecanismo a través del cual se edifica el sistema de dominación cultural, para que pueda desmontarlo frente al público.

«Nada más falaz, en este sentido (y más tentador) que caer en el garlito de un esteticismo preciosista. Un esteticismo en virtud del cual se opera con referencias internas, emanadas del propio cerco cultural, para despreciar todo cotejo con la realidad».

Todo lo cual conduce a una rotunda afirmación:

28. El artículo aparece reproducido en el libro *Mitología de la ultraizquierda*, Ed. Austral, Santiago, 1971, pág. 41.



«Partiendo de la base de que no hay manifestación inocente, no puede haber crítica inocente».<sup>29</sup>

Ossa y Rodríguez Elizondo, más allá de sus posiciones políticas, son anunciadores de una etapa de la crítica cinematográfica en que se advierte ya una cierta madurez, un asomo de conciencia profesional ausente hasta entonces.

Otro que aparece también con ese carácter en esta etapa de transición es Manuel del Val, que escribe en *La Estrella de Valparaíso*, y que «asume su oficio con un estricto sentido pedagógico (usando la palabra en su mejor sentido)»,<sup>30</sup> aunque sea, principalmente, crítico teatral y literario.

29. *Ibíd.*, pág. 45.

30. H. Balic, art. cit., pág. 52.

## La revista *Primer Plano*

Hacia fines de la década del 60 Chile es un país inquieto y convulsionado. Se preparan transformaciones drásticas en la realidad política y social, y la ola de cambios conmueve los cimientos de las más diversas instituciones. Las universidades, por ejemplo, viven vastos movimientos de reforma y en el mundo de la cultura se dan también manifestaciones anunciadoras de nuevos tiempos. Los intelectuales y artistas se radicalizan, y en muchas áreas de la creación, particularmente en aquéllas de historia más joven, como el cine o la música, surgen muestras de impulsos emergentes y energías renovadoras. La «Nueva Canción Chilena» y el «Nuevo Cine Chileno» son en muchos aspectos, es cierto, ecos de expresiones de un fenómeno que se da a nivel latinoamericano, pero corresponden bastante fielmente a motivaciones locales, a los trastornos propios del curso que ha tomado la vida en Chile, que se aproxima a un momento crucial de su historia.<sup>31</sup>

31. Cf. J. Mouesca, *op. cit.*, págs. 27 y sigs.

El cine nacional conoce un repunte considerable y halla para sus proyectos y puntos de vista una caja de resonancia decisiva en los Festivales que se realizan Viña del Mar en 1967 y 1969. Los torneos permiten que cineastas y críticos tomen contacto con los nuevos realizadores latinoamericanos —Glauber Rocha, Julio García Espinoza, Fernando Solanas, Jorge Sanjinés y otros—, escuchen sus opiniones y teorías y sobre todo asistan a la exhibición de sus películas. La importancia del cotejo es enorme. Lo resume bien una opinión de Raúl Ruiz a propósito del film argentino *La hora de los hornos*: «Nos puso contra la pared y nos dejó sin aliento».<sup>32</sup> Se vivía la apoteosis del «Nuevo Cine Latinoamericano», cuya característica principal era el de su compromiso político. Un crítico español, Angel Fernández Santos, definió dos décadas después el carácter y la importancia del primer Festival:

«Hace veinte años, en Viña del Mar se inició un colosal y dramático esfuerzo de los cineastas más significativos de aquel tiempo para abrir un camino, largo y abrupto, donde confluyeran el cine y la historia de los países de América Latina.

«Viña del Mar es, por ello, sinónimo de un cine enrolado en la idea de hacer coincidir una pasión estética con una pasión política o, con otras palabras, uno de esos momentos privilegiados de la historia en que la búsqueda de la belleza coincide con la búsqueda de la libertad».<sup>33</sup>

32. Citas recogidas por J. Mouesca, *op. cit.*, pág. 32.

33. *Ibíd.*



Estos festivales fueron el producto de la labor pionera e infatigable del Cine Club de Viña del Mar, que dirigía Aldo Francia. Fue una buena prueba de la importancia que había cobrado el cineclubismo en nuestro país.

Fue un Cine Club, el llamado «Nexo», que funcionaba en el cine Marconi de Santiago, uno de los puntos de partida de *Primer Plano*, la revista que aparece como culminación del largo proceso de evolución vivido por la crítica cinematográfica chilena. El Cine Club «Nexo» forma parte originalmente del proyecto que encarna la Escuela de Cine de Viña del Mar y del Cine-Arte que funcionaba en la ciudad. Lo integran Franklin Martínez, Robinson Acuña, Juan Antonio Saíd y Sergio Salinas, a los que posteriormente se suma José Román. Todos ellos son de Santiago. Cuando surge la idea de la revista, al grupo se suman tres personas que trabajan en la Universidad Católica de Valparaíso: Héctor Soto Gandarillas, antiguo estudiante de Derecho, que trabaja asimismo como periodista en *La Unión* de Valparaíso; Hvalimir Balic, también periodista, por entonces jefe de prensa del Canal 4 de televisión de Valparaíso, y Agustín Squella.

La idea de la revista surge en la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad, cuyo rector era en aquellas fechas Raúl Allard. Aprobado el proyecto, se funda *Primer Plano*, se la inserta dentro del marco de trabajo del Comité de Extensión Cinematográfica de la Vicerrectoría, cuyas Ediciones Universitarias de Valparaíso, que dirige Oscar Luis Molina, se

encargan de la publicación. Se organiza el Consejo Editorial de la revista, que integran Balic, Salinas, Squella, Luisa Ferrari, Aldo Francia y Orlando Walter Muñoz y se nombra director a Héctor Soto.

El número Uno aparece en enero de 1972 y gracias al éxito que tiene, en noviembre aparece una segunda edición, lo que ocurre muy rara vez con una revista.

El editorial con que se presenta este número inaugural es un modelo de claridad y concisión. «Nos ha inspirado» —dice la nota, redactada seguramente por su director— «aquella definición del cine, según la cual 'es el arte específico de nuestro tiempo'»; en torno a él todos los integrantes del consejo de la revista se unen con «una misma pasión», «más allá de cualquier posición estética personal, orientación ideológica o compromiso político». Advierte que «editar una revista especializada de cine puede resultar en este país un hecho esotérico o una extravagancia mayor». Son calificativos cuyos riesgos asumen. La nota se cierra con una invitación: «Estas páginas quedan abiertas a todo aquel que quiera acercarse al cine con seriedad, amor y verdadero espíritu crítico». Hay también alguna consideración sobre el nexo cine y universidad que habrá que atribuir a una pura coyuntura: la revista sólo pudo ser publicada gracias al financiamiento de Universidad Católica.

El editorial contiene otro párrafo que es interesante recapitular:

«*Primer Plano* será un intento permanente de rescatar al llamado Séptimo Arte de las garras de la mediocridad, en que por tanto tiempo ha estado sumido, y de colocarlo al servicio de la cultura nacional».

Equivale, matices más matices menos, al clásico «asesinato del padre» al parecer tan necesario en toda labor creativa. Aunque talvez en este caso no habría padre que eliminar, según se desprende de las aseveraciones contenidas en el artículo de uno de los integrantes del Consejo, Hvalimir Balic, «Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencia», publicado en el mismo número inicial de la revista (págs. 51-56) y que bien puede ser tomado como otro componente de la declaración de principios de *Primer Plano*. Comienza con una severa afirmación que en nuestro trabajo hemos evocado en páginas anteriores: «La crítica cinematográfica en Chile no existe», a la que se agrega lo siguiente: «O si existe, su peso específico es tan escaso que ella no influye, no orienta, no informa, no forma». No escatima reproches a quienes la han ejercido antes en Chile. Son, a su juicio,

«eternos principiantes, eternos desinformados (...) son los primeros cómplices del hecho de que la crítica cinematográfica sea algo frívolo y, a fin de cuentas, un asunto perfectamente inútil».

Se trata de «una profesión secundaria», «algo esotérica, digna para ser asumida por cualquier pedante de turno». Es algo que debe lamentarse, porque



«a estas alturas de la evolución del cine como arte y como lenguaje social, la crítica desempeña, en la mayoría de los países del mundo, un papel decisivo».

Balic realiza en las páginas siguientes un recuento de lo que ha sido la crítica cinematográfica en Chile, que tiene no sólo el mérito de una cierta prolijidad en la información sino el hecho de ser probablemente la primera tentativa de abordar el tema proporcionando una visión global. Las conclusiones son más o menos lapidarias.

«Triste balance. Pero tendremos que seguir haciendo tristes balances (...) porque la crítica de cine, como la de arte en general, no puede estar en manos de ignorantes con pretensiones de sabios, ni de novelistas o cuentistas de moda con ingenio, ni de frívolos rematados que se revisten con el oropel de una 'cultura general'».

El número uno de *Primer Plano* da una medida adecuada de lo que sus autores se proponen. Se abre con una extensa entrevista a Helvio Soto, «Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta» (págs. 5-25). La realizan colectivamente los miembros del Consejo Editorial y en ella se intenta ir a fondo sobre las motivaciones y proyectos de uno de los realizadores que aparecía como representante conspicuo del «Nuevo Cine Chileno». La entrevista es un modelo de periodismo cinematográfico, que se aparta radicalmente del tipo de entrevistas hechas hasta entonces en la prensa chilena con figuras

del cine. Esta, junto con las entrevistas realizadas en los números siguientes a Miguel Littin, Aldo Francia, Patricio Guzmán y Raúl Ruiz, constituyen una fuente documental inapreciable para abordar el estudio de la producción filmica de estos cineastas.<sup>34</sup>

En la sección de Crítica, se recoge un comentario del film entonces más reciente de Soto, *Voto más fusil*, escrito por Sergio Salinas (págs. 72-75). La película, dice el crítico,

«da cuenta del dominio —cada vez mayor— de su autor en el manejo de los elementos de la realización cinematográfica. Es una obra hecha con oficio; técnicamente, una de las mejores que se hayan producido en Chile. Más aún, hay en ella una solvencia artesanal que es justo señalar: cierta fluidez narrativa, cierta justeza en la descripción de ambientes, una seguridad en la dirección de actores, en el empleo del montaje, etc. (...) Las objeciones surgen del análisis del plano expresivo, de la diferencia que media entre el planteamiento teórico de determinados problemas o situaciones y la forma de resolverlos cinematográficamente; entre las intenciones, que pueden ser muy encomiables, del autor, y lo que el filme como producto acabado y autónomo de éste dice o significa».

34. Es evidente que esto lo entendió perfectamente el italiano Francesco Bolzoni, cuya obra *El cine de Allende* (Valencia, Fernando Torres Editor, 1974) reproduce íntegramente las entrevistas a Ruiz, Littin, Soto y Aldo Francia, que componen un poco más de la mitad del volumen. Por lo demás, el autor tiene la honradez de reconocerlo: «Sin el material suministrado por *Primer plano*, no hubiera podido escribir este libro».

En el extenso análisis que le dedica a continuación explica por qué a su juicio, no obstante «la seriedad del acucioso trabajo artesanal de Soto», éste no logra ir más allá de una simple «novela política», a lo Costa-Gavras, concepción fílmica, a juicio del crítico, «absolutamente errónea y falsa».

Del artículo de Salinas resaltan varias cosas. Representa un salto cualitativo enorme en relación con la crítica cinematográfica que hasta entonces se ha hecho en Chile: el crítico se atiene en su examen a una rigurosa verificación de lo que el cineasta se propuso como historia y a lo que consigue, en la medida que logre o no logre armar una narración fílmica coherente en que el «intento de entrega de un mundo personal» se vea aplastado por el «peso de las intenciones» del realizador. En segundo lugar, Salinas, que es notoriamente un intelectual de izquierda y que escribe en pleno período de la Unidad Popular, no cae nunca en la tentación de elogiar la película sólo porque su óptica doctrinaria sea afín con la suya.

El N° 1 tiene un variado material que incluye desde animadas crónicas sobre la historia del cine chileno («Un largo comienzo», de Orlando Walter Muñoz) hasta trabajos de ambicioso aliento académico como «En torno a la búsqueda de elementos ideológicos en filmes del oeste», de María Inés Silva, una tentativa de análisis fílmico conforme a los códigos estructuralistas, método que finalmente no ha hecho por fortuna escuela en Chile. En el número hay también un artículo del director, «Algunos fantasmas» (págs. 46-50), en que se vuelve sobre algunos concep-



tos que contenía el célebre Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Dice Soto que

«No se trata» (de un) «afán necrofílico de destripar un texto que a lo mejor ya es un cadáver», (sino de) «aclarar ciertos criterios cuyas deformaciones no han sido completamente desterradas del panorama cinematográfico chileno».

Aborda temas como «cine revolucionario», «cine popular», «cine alejado de las grandes masas», y examina todo esto críticamente a la luz de lo que en esos días es la práctica cinematográfica que vive Chile. De paso sostiene que cuando se habla de crítica cinematográfica chilena se alude a

«algo que no existe y que acaso nunca haya existido en forma sistemática en el país. La crítica se ha ejercido en Chile, a nivel de diarios, semanarios y revistas, desde la izquierda, el centro y la derecha, con criterio gastronómico».

En la sección de Crítica vienen, aparte del artículo de Sergio Salinas ya mencionado, otras interesantes reseñas. Del mismo autor, por ejemplo, un comentario del film de Pasolini «La tragedia de Edipo», en que Salinas desecha la interpretación puramente conceptual que suele hacerse de las películas del realizador italiano (la insistencia en los símbolos, las parábolas, etc.) cuando, a su juicio, «su arte es, sobre todo, un arte de lo físico, de lo concreto, de una sensibilidad exacerbada». Orlando Walter Muñoz escribe so-

bre *Viridiana* de Luis Buñuel, quien, libre por fin de la tiranía de sus productores, realiza un gran film donde está todo

«su malestar (...) sus pesadillas, su humor negro. En un mundo que detiene su tiempo, Buñuel saca de un crucifijo una navaja para abrir el cadáver religioso de su patria».

De Agustín Squella se publica un artículo sobre *Love Story*, de Arthur Hiller, en que el crítico releva con inteligencia los «méritos sosegados» del film, separándolo del producto literario original que mereciera de Mailer el calificativo de «papilla dulce para imbéciles». Finalmente, una reseña que Hvalimir Balic dedica a la película *En un día claro se ve hasta siempre*, de Vincent Minelli.

Balic escribe un notable artículo en el N° 2 sobre el cineasta Robert Mulligan (págs. 45-52), «un olvidado químicamente puro». Analiza extensamente la obra de este realizador, a propósito del cual desarrolla con lucidez temas como el de «la religiosidad» en el cine, entendiendo ésta como «una manera de estar en el mundo, una manera de explicárselo», conforme a la cual,

«Bergman ataca con precisión los problemas de la salvación, Ford los de la caridad, Hitchcock los de la redención, Bresson los del bien y el mal, y Mulligan, más modesto, prefiere volcarse a escudriñar los de la vocación».

Se refiere también a cómo los realizadores se definen «por el tratamiento que dan en sus films a la mujer», de modo que

«Von Sternberg, la convirtió en mito; Losey, la destruye; Hawks, la convierte en mito maravilloso. Cukor, la ama hasta la saciedad. Antonioni, la petrifica con neurosis enajenantes. Ford la hace reina de la cocina y le pone delantal blanco. Hitchcock la presenta como un témpano y luego la derrite. Vadim, la erotiza. Minelli, no puede prescindir de ella. Donen, la hace música. Fellini, la ama con temor. Mulligan la convierte en compañera. No la rebaja, no la eleva. La pone a la altura de la mirada del hombre».

Uno de los rasgos sobresalientes del cuerpo de críticas aparecidas en *Primer Plano* es el hecho de que como signo verdadero de amplitud y apertura intelectual, cohabitan en sus páginas líneas ideológicas, sensibilidades y pareceres muy diferentes y hasta contradictorios. Hay críticos manifiestamente cercanos a una línea de crítica militante, al lado de los cuales escriben quienes están por un cine cuyas calidades artísticas no pasan necesariamente por el sesgo ideológico elegido. No era fácil reunir en una misma publicación líneas tan divergentes, si se recuerda el clima de ardorosa beligerancia que se vivió en los años de la Unidad Popular. Pero *Primer Plano* se mantuvo fiel a la divisa sostenida en el editorial del N° 1 y logró que en sus cinco números aparecieran críticas modélicas que encarnan, en sus mejores virtudes, al-



gunas de las diversas corrientes de ideas que guían la crítica cinematográfica contemporánea.

En el N° 4 hay ejemplos ilustrativos. José Román comenta *El coraje del pueblo*, del boliviano Jorge Sanjinés, film clásico del cine militante de los años 60, del que dice que

«Como algunas de las grandes obras del cine político (*Potemkin*, *Salvatore Giuliano*, *La batalla de Argel*), *El coraje del pueblo* tiene un protagonista colectivo en el cual distinguimos a veces rostros y actitudes individuales, pero que no corresponden a personajes o comportamientos excepcionales, ni tipificados, como en el 'héroe' tradicional, sino a seres comunes y sencillos (...)

«*El coraje del pueblo* constituye una tentativa cultural que trasciende los límites de lo puramente cinematográfico y se proyecta en la búsqueda de una expresión latinoamericana auténtica y sin concesiones».

El tema del cine militante lo retoma Román en una crítica que dedica en el N° 5 a *El primer maestro* de Andrei Mikhailov Konchalowsky, film que, a su juicio, abre renovadas perspectivas a la concepción de «un cine realista, militante y didáctico». Sostiene que

«en la historia del arte, las grandes obras en el plano narrativo se han caracterizado por su inmersión en una realidad particular que han plasmado en sus detalles múltiples y contradictorios, haciendo de los seres y su entorno entes vivientes en la realidad del arte. Si alguna identidad existe en las obras de Gorki, Pavese, Eisenstein y Visconti (...) es su capacidad de

indagación en una realidad particular, geográfica, histórica, sociológica y antropológicamente delimitada, para integrarla en un relato que nos entrega momentos esenciales, jerarquizados de esa realidad (...)

«En *El primer maestro*, podemos encontrar estas características vertebrando un relato que se inscribe en la mejor tradición realista».

En un polo diferente se sitúan las críticas de Héctor Soto, quien en el N° 4, comenta extensamente *El primer año*, el largo documental de Patricio Guzmán, que a juicio del comentarista no sólo es «una mala película» sino

«una experiencia de dudosa utilidad (...). Difícilmente cumplirá su cometido el cineasta que, empeñado en un documental, se limita a unir secuencias parciales sobre un hecho con el propósito de que la suma de ellas constituya un todo unitario»

y menos si se trata de un cine

«prefabricado, cocinado en las salas de montaje, manipulado con impudicia por el efectismo más artificioso».

Soto califica el film de ambiguo, superficial, confuso políticamente y con una «alarmante falta de sentido».

Como todos los otros críticos de *Primer Plano*, que no limitaron su colaboración a escribir comentarios de películas, Héctor Soto desarrolló también

una importante labor abordando temas generales relacionados con la creación cinematográfica. Una de sus contribuciones de más interés es, en este sentido, el artículo *Cine moderno, cine de moda* publicado en el N° 5 (págs. 77-79), que, al margen de su brevedad, es talvez uno de los que logró expresar de modo más claro y más rico conceptualmente, sus ideas sobre la creación cinematográfica. En él ataca sin miramientos una concepción del «cine moderno» que, so pretexto de ser «cine reinventado», rupturista en relación con el cine tradicional o con el cine de expresión personal, deriva finalmente en una suerte de «snobismo estético». Hay en todo esto «una patética confusión», una «demagogia conceptual», que confunde lo «moderno» con la cámara que se mueve sin cesar, un montaje arbitrario, efectismos fotográficos que desfiguran todo, colores empastelados, asuntos «más o menos psicodélicos» y un tema musical de moda que, tenga o no relación con la película, se inserta de todas maneras sobre imágenes mudas de la película.

Soto sostiene que la distinción entre el cine clásico y el cine actual es meramente cronológica, porque el «gran cine moderno», el verdadero, huye del formalismo gratuito y se ajusta, en líneas generales a un cine

«donde la cámara no se hace notar, donde la historia tiene un comienzo, un desarrollo y un final, donde se respeta la cronología, donde la importancia del montaje está disminuida y la sintaxis cinematográfica no aparece pisoteada».



Por otra parte, se apoya en Critián Metz, quien al definir lo que es el cine moderno establece que, en cada una de las categorías que supuestamente lo caracterizan, «el rasgo marcado como 'moderno' se encuentra en demasiados filmes de ayer y está ausente en demasiados filmes actuales». De allí que el cine moderno de calidad, el de Jancso, Truffaut o Rossellini, «es el cine clásico de nuestro época» y un cine «básicamente moderno» como lo fue el de Murnau en *El último hombre*, Welles en *El ciudadano Kane* o Cukor en *Luz de gas*.

Una elocuente aplicación de sus teorías la realiza Héctor Soto en el análisis de la película *Mi noche con Maud*, de Erich Rohmer, publicado en el N° 2 de la revista (págs. 80-83). En él, junto con relativizar el verdadero alcance del «cine de autor», recapitula sus ideas sobre el «buen cine», del que los films de Rohmer son un buen ejemplo, y que en definitiva es aquel

«que importa más por la reflexión que propone que por la acción con que gratifica; que importa más por su silencio que por sus estruendos; menos por su brillo que por su solidez. Cine intelectual sólo en la medida en que el razonamiento ofrece la clave para acceder a la emoción».

Próximo al ideario de Soto, Hvalimir Balic aparece en *Primer Plano* como uno de sus críticos más incisivos, vehemente a la hora de rebelarse contra lo que no le parece bien y apasionado si se trata de exaltar los valores que defiende. En el N° 3, a propósito de la

película *El niño salvaje*, escribe un artículo, «Aproximación a Truffaut», en el que realiza un brillante análisis de conjunto de la obra del cineasta francés. Para Balic, se trata del mayor de los realizadores de la *nueva ola* francesa, un movimiento que le inspira un franco escepticismo y al que considera hundido en un crepúsculo irreversible. Su opinión es tajante:

«A la vuelta de catorce años, todo un movimiento, una generación, una óptica unitaria, una manera de enfrentar el mundo y una forma de amar el cine, quedaron sepultadas en teorías de rimbombante carátula».

Agrega, más categórico aún: «Tal vez, la *nueva ola* nunca existió». Pero Truffaut está ahí, «incorporado a la tradición viva del cine galo», la que se alimenta de Vigo, Renoir, Bresson y Becker, y todos ellos son los que «han permitido a Francia seguir contando con un clasicismo cinematográficos que no pasa por *Los hijos el paraíso*». Para Balic, la obra de Truffaut aparece como «un largo camino hacia el conocimiento», fiel a la idea de que la imagen cinematográfica es «el más moderno y eficaz instrumento de investigación de lo específicamente humano». Ahora bien, para desarrollarlo, el cineasta se valió de «ese sentimiento, a lo mejor menor, que genéricamente se llama ternura» y que lo llevó a partir siempre de «una premisa central, subyacente a veces, explícitamente expuesta otras: *sólo amando es posible conocer*».

El crítico sigue este hilo conductor a través de todas las películas de Truffaut, desde *Los cuatrocientos*

*golpes* («obra maestra completa y definitiva»), hasta *El niño salvaje*, donde el postulado clave del realizador sufre una alteración convirtiéndose en: *sólo conociendo es posible amar*.

Aparte de los mencionados, firman también diversas reseñas en la sección de Crítica de *Primer Plano* Franklin Martínez Richards, Robinson Acuña P., Juan Antonio Saíd.

*Primer Plano* publicó sólo cinco números, todos ellos en condiciones materiales precarias, por la calidad del papel, la pobreza de ilustraciones, etc., propio todo ello de nuestro pobre mundo editorial. El último corresponde al verano de 1973, aunque apareció algunos meses más tarde. El cataclismo político-militar que luego sobrevino produjo un corte y las cosas nunca más fueron ya las mismas. No volvió a publicarse.

No ha habido antes ni hubo después una revista con sus características. Publicación rigurosamente especializada, eludió sin embargo con talento el riesgo de convertirse en una revista «sólo para especialistas». Cada uno de los números tuvo como característica principal la variedad de temas abordados: los films que se proyectaban en las pantallas locales (cuyas críticas y reseñas omiten, lamentablemente, la ficha técnica); los problemas del cine chileno; los debates y polémicas de la cinematografía latinoamericana; análisis de grandes cineastas y de las corrientes estéticas europea y norteamericana; una sección bibliográfica; etc. Temas muy diversos tratados con procedimientos varios: críticas, comentarios, ensayos, estudios académicos, entrevis-



tas, crónicas, gacetillas informativas, etc. El conjunto proporciona una visión notablemente completa de todos los temas mencionados y de la gravitación que tenían a comienzos de la década del 70 en la vida cultural, social y política de Chile.

Revista sobresaliente por su seriedad y rigor y por la calidad de su escritura, incurrió sólo en rarísimas ocasiones en desbordes pedantes o en planteamientos pensados exclusivamente para iniciados. Su aporte a la crítica cinematográfica chilena es la culminación de un largo proceso que comenzó, según hemos tratado de mostrar, desde el momento mismo en que llegó al país el espectáculo cinematográfico. La labor de *Primer Plano* representa el punto más alto alcanzado en ese dominio específico en nuestra historia cultural; sus críticos han sido los que han estado más cerca de lo que idealmente puede definirse como «crítico cinematográfico profesional». La revista negó, por boca de sus mentores, que antes hubiera existido una verdadera crítica, a lo que quizás haya que responder con una cita del cineasta alemán Fritz Lang, cuyo texto recoge justamente *Primer plano* en sus páginas. Aunque se refiere a la creación cinematográfica, bien puede aplicarse también a la crítica cinematográfica:

«El cine de hoy depende profundamente del cine de ayer, y el cine moderno no nació hoy por la mañana en un cerebro genial. La comprensión honrada y completa de *lo que se ha hecho* es lo único que puede proporcionarnos una noción de lo que ahora podemos hacer».

