

JACQUELINE MOUESCA

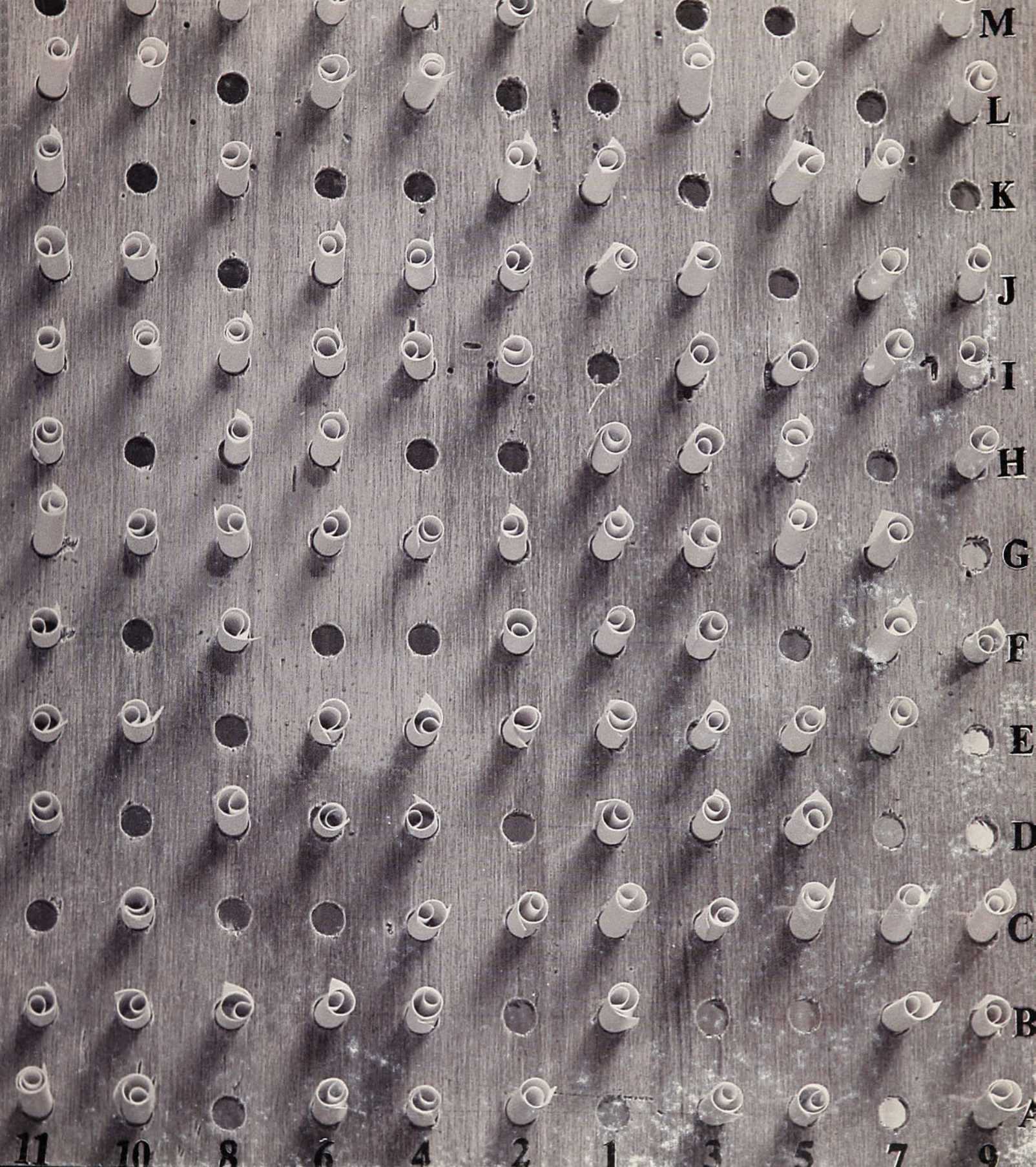


CINECHILENO
VEINTE AÑOS

1970 1990

Sección *bnch*Clasificación *10(535-41)*Cutter *-*Año Ed. *1992* Copia *-*Registro Seaco *123939*Registro Notis. *AA.M.19621*

MINISTRO DE EDUCACION: RICARDO LAGOS E. • SUBSECRETARIO DE EDUCACION: RAUL ALLARD N. • JEFE DIVISION
DE CULTURA: PILAR ARMANET A. • JEFE DEPTO. PLANES Y PROGRAMAS CULTURALES: LUISA ULIBARRI



M

L

K

J

I

H

G

F

E

D

C

B

A

11

10

8

6

4

2

1

3

5

7

9

©COPYRIGHT MINISTERIO DE EDUCACION•DEPARTAMENTO DE PLANES Y PROGRAMAS CULTURALES•DIVISION DE CULTURA•INSCRIPCION Nº 83.810 DERECHOS RESERVADOS•AGOSTO 1992•TIRAJE 3.000 EJEMPLARES.

AUTORA: JACKELINE MOUESCA A. • EDITORA: LUISA ULIBARRI L. • DISEÑO: PAULA CELEDON C., PABLO HERMANSEN U. • FOTOGRAFIA: PABLO HERMANSEN U., SOFIA SANTELICES K. • COMPOSICION: TALLER UNO • COORDINACION: FERNANDO SAEZ G. • IMPRESION: CABO DE HORNO • HECHO EN CHILE / PRINTED IN CHILE.

JACQUELINE MOUESCA

CINE CHILENO
VEINTE AÑOS

1 9 7 0 1 9 9 0

123938

PALABRAS PRELIMINARES

6

PRESENTACION

8

INTRODUCCION

12

LA DECADA DEL 70

EL "NUEVO CINE CHILENO"

EL CINE ENTRE 1970 Y 1973

Y SIN EMBARGO... SOBREVIVE

FORMAS INTERNAS DE SUPERVIVENCIA

LOS SIGNOS DEL RETORNO

22

24

30

34

40

46

EL CINE DE CHILE EXTRAMUROS

DIFERENTES MODOS DE CONTAR CHILE

PATRIA DULCE Y LEJANA

TESTIMONIO Y REGRESO

TEMAS DE TODAS PARTES, DEL "CHACAL"

A "SANDINO"

"TRES TIGRES" Y "TRES CORONAS"

LOS QUE CRECIERON EN EL DESTIERRO

I

C

E

CINE

EL CINE DE LOS CHILENOS EN CHILE	84	¿QUE CINE PARA CHILE?	130	INDICE DE PELICULAS CITADAS	152
MAGENES DE LO COTIDIANO	86	UN FESTIVAL IRREPETIBLE	132	INDICE DE NOMBRES	158
EL TEMA DE LOS DESAPARECIDOS	90	FORMAS DE AYUDA AL CINE	136	APENDICE	164
ENTRETENCION Y COMEDIA DE COSTUMBRES	96	LA CULTURA CINEMATOGRAFICA NACIONAL			
EL DOCUMENTAL ANTROPOLOGICO	100	OBSTACULOS Y BASES PARA SU DESARROLLO	140		
DOCUMENTAL POLITICO DIFERENTE	104	¿QUE CINE PARA CHILE?	144		
NUEVAS VERTIENTES TEMATICAS	108				
EL ESPIRITU DE LOS 90	112				
TRIUNFO DE LA PACIENCIA Y EL TALENTO	116				
UNA MIRADA SERENA AL PASADO RECIENTE	122				

E

ste libro se planeó originalmente como una crónica que intentaba, en lo esencial, un acercamiento a ciertos aspectos del cine chileno más reciente, a partir de un hecho concreto: la celebración en Viña del Mar, en el mes de octubre de 1990, del Cuarto Festival Internacional de Cine.

Aquel torneo, como se recordará, tuvo características que le confieren un lugar especialísimo en nuestra historia cinematográfica. Festival "irrepetible" lo llamamos más adelante: reunió, después de diecisiete años de desencuentro, a nuestros cineastas, los del Chile "de extra-muros" y los "del interior", y ofreció una muestra de películas, pequeña pero significativa, de lo que había sido y de lo que es la producción de nuestros cineastas en casi dos décadas de trabajo.

En el curso de su redacción, la autora advirtió la necesidad de extenderse en el campo de su exposición. Al abordar, en efecto, el análisis de algún filme mostrado en el Festival, era inevitable asociarlo al resto de la obra de su autor, y esta vocación exigía a menudo, aludir a situaciones más amplias: citar a otros autores, descubrir sus afinidades o sus diferencias; detenerse en las tendencias temáticas, intentar seguir las líneas conforme a las cuales ha evolucionado nuestro cine.

El resultado fue que, en definitiva, pareció aconsejable proyectar la problemática que surgía de la muestra del Festival, teniendo como telón de fondo algunos de los hechos y nombres esenciales de los últimos veinte años de la realidad fílmica nacional.

Queremos advertir que el destinatario principal de este trabajo es, en virtud de sus características y de nuestro propósito expreso, un público amplio, aquel que de un modo u otro busca y sigue la información relacionada no sólo con el cine nacional sino con los diversos aspectos de la cultura chilena.

No está pensado en absoluto para críticos o especialistas. Más aún, como se verá en las páginas que siguen, se apoya en ellos tanto como nos ha sido posible, ya que nos interesa hablar no sólo de lo que nuestros cineastas han hecho, sino cuál ha sido la recepción pública de su obra. La verdad es que cuando se intenta hacer la historia—total o parcial—del cine de cualquier país, es inevitable que en su enjuiciamiento la palabra le sea dada, de un modo u otro, a sus críticos y estudiosos. Es lo que hemos procurado hacer.

Ahora bien, mencionamos la palabra "historia", pero es evidente que este libro no lo es ni aspira a serlo. Sólo podríamos reclamar, en este terreno, nuestra tentativa de *PERIODIZACION*, que creemos que es la primera vez que se propone. Pero nuestra intención

fundamental es aportar información y, paralelamente, ofrecer un conjunto de reflexiones sobre el cine chileno, que ayuden a su mejor comprensión y que contribuyan a redoblar el interés por su conocimiento.

Una *VERDADERA HISTORIA* debe, en términos generales, ocuparse no sólo de las películas y de sus realizadores, y del contexto en que ellos trabajaron y aquéllas fueron hechas; tendrá que incluir, también, a todos los que conforman el abigarrado y complejo mundo de la creación cinematográfica: intérpretes, guionistas, camarógrafos, montajistas, etc.

Digamos, por otra parte, que la mejor historia será aquella a la que la persona interesada por el cine pueda acceder directamente, asistiendo como espectador a la proyección de las películas que la componen. Y el libro más útil será aquel que logre inducir al lector a dar ese paso, que es, en definitiva, el único verdaderamente valedero para compenetrarse de lo que es el cine de un autor, de un país o de una época.

En nuestro trabajo, salvo en la Introducción y el primer capítulo, no hemos seguido un desarrollo cronológico rectilíneo. Los saltos de tiempos y espacios que puedan advertirse no son, por lo tanto, el producto de descuido o inadvertencia. Corresponden a una circunstancia bien precisa: según iban surgiendo en el desarrollo del trabajo nombres de autores o de obras, nos pareció útil agrupar algunas informaciones, sea que se tratara, por ejemplo, de la obra de un cineasta, o del conjunto de películas de un género determinado, o de tendencias temáticas específicas.

La razón principal de esta modalidad de exposición tiene que ver con lo que ya se ha dicho: de algún modo, el hilo conductor del trabajo es el Festival de Cine de Viña del Mar de 1990. La singularidad de su carácter daba pie para que pudiera servirnos como punto de partida.

Esta obra se publica como parte de la labor que desarrolla el Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, y se inserta dentro del plan que ésta lleva a cabo en el dominio de las ediciones —que prevé la publicación de otros títulos en torno a temas de la realidad cultural chilena— y dentro del proyecto de creación de la Cinoteca Nacional, en cuyo futuro Centro de Documentación se inscribe específicamente este trabajo.

La autora agradece a sus autoridades la posibilidad que le ofrecieron de escribirla.

E

scribir la crónica inédita de la historia de nuestro cine en los últimos 20 años podría equivaler a un acto de voluntarismo, a un deseo concebido, o a la utopía más inalcanzable de un grupo de soñadores que usan la imagen en movimiento para expresar sus sueños y sus pesadillas.

Construir un relato lineal basado en la evocación retrospectiva, en la incisión del presente, aventurando algunas anticipaciones de futuro en lo que va corrido de nuestra cinematografía, conlleva además un acto de audacia y desafío para quien emprende esta aventura.

Las razones y argumentos son múltiples.

Las sin-razones y cuestionamientos, mayores aún.

Primera interrogante:

El Cine Chileno. ¿Existe como expresión de un "Continuum" donde realizadores, películas, tiempos cronológicos y de los otros –geografías, estados de alma y propósitos– permitan justificar su existencia, más allá de un número determinado de películas realizadas e indizadas en un computador? ¿O es sólo la expresión de ese deseo, que no logra cristalizar en cuerpo sólido con los pies bien plantados en la realidad?

Desde "El Húsar de la Muerte" de Pedro Sienna y la creación de Chile Films, hasta esas navegadas conversaciones de traspase que postulaban la existencia de un cine "de autor" en un Raúl Ruiz o un Miguel Littin, por citar dos ejemplos, muchas son las aguas corridas bajo los puentes de lo que alguien denominó "Nuestro Hollywood Criollo". Antológico en el recuerdo, y en estas evocaciones.

Cine que cuenta historias. Cine que intenta reconstituir el espacio y el tramado social. Cine de denuncia, o que busca su propia identidad. Cine que muestra, simplemente, lo que ha de mostrar.

En la década del 40, cuando la cultura ingresa a nuestro panorama institucional –teatros universitarios, museos, concursos literarios– alguien confía en que el cine nuestro también necesita amparo. Es más: la expresión creativa puede ser hasta industria con dividendos. La CORFO implementa los primeros estudios cinematográficos –Chile Films– que aspiran asomarse a las veredas de la super-producción y el estrellato que está en boga en el mundo.

Y se filma en Chile.

Nada tan relevante, pero se filma.

Más adelante, vendrán los cineastas "independientes" a conjurar sus propios fantasmas, y, a fines de los 60, en la eclosión de las utopías en Hispanoamérica entera, veremos el asomo de un cine que busca su propio lenguaje. Su definición en la diferencia. La huella del "boom" literario (García Márquez, Cortázar, Rulfo, y Vargas Llosa, entre otros) no se deja esperar. Existe la cultura de lo nuevo. El "nuevo" cine, la nueva canción, la nueva literatura, la nueva pintura informal y contestataria, y un continente entero empeñado en su voluntad de ser.

En Chile se irá al documento, a la crónica policial y urbana, al imaginario cotidiano. Y, dos Festivales Internacionales de Cine realizados en 1967 y 1969 en Viña del Mar, justificarán los desvelos de un arte caro que se hace buceando nuestra realidad, y de la mano con la construcción de una historia que es la del cambio social.

A partir de 1973, la escisión del proyecto y el derrumbe de la utopía, generan modos y miradas diversas y heterogéneas en la construcción de una cinematografía nacional. Hay películas que nacen y se hacen dentro de Chile, y otras muy lejos. "El Palacio de la Moneda reconstruido en Bulgaria, el campamento minero de Marusia, en la zona desértica de México, y el Estadio Nacional, en un estudio cinematográfico de Moscú", como bien señala una investigadora en la revista "Literatura Chilena", modifican el escenario interior y exterior de cada película que se filma.

Y no son pocas. Entre 1973 y 1983, los 178 films dan cuenta de la cifra más alta en cualquiera de las décadas de nuestra historia cinematográfica. El documental reina, mientras Raúl Ruiz llega a la portada y al número especial de la revista francesa "CAHIERS DU CINEMA", con películas de mares y piratas, islas del tesoro y pesadillas de provocativa propuesta poético-visual.

Se habla de un cine chileno, pero hasta 1990, ese cine en Chile no se ve. Tampoco se conocen películas realizadas dentro del país. Y, el recorrido continúa por un camino sin mapas, sin cartografía, comienzos, destino o final.

"CINE CHILENO, 20 AÑOS", de Jacqueline Mouesca, nos ayuda a transitar este camino. Y, a construir nuestra propia crónica documental de lo que ha sido la historia cinematográfica de nuestro país en las últimas dos décadas. Este libro, el segundo producido

por el Departamento de Programas Culturales del Ministerio de Educación, luego de "Artes Visuales, 20 Años", busca recuperar esa franja de la memoria y la historia de nuestra creación, en tiempos decisivos, silenciosos y fragmentarios.

Como bien indica la autora, "CINE CHILENO, 20 AÑOS" se propone aportar información y ofrecer un conjunto de reflexiones acerca de lo que ha sido la producción cinematográfica de este país en tiempos de euforia, esperanza, pesadilla y serenidad. Luego de retomar el hilo de una historia interrumpida, y con la presencia del cine chileno no sólo en nuestro país, sino en el circuito internacional (Raúl Ruiz, galardones para "La Luna en el Espejo" y "La Frontera"), este volumen da cuenta, de un modo sencillo y con afán de divulgación, del estado de nuestra cinematografía.

El sentido de esta serie -que continuará con "Teatro en Chile, 20 años"- es transitar los caminos sin señales, pero surcados de avenidas y bifurcaciones, que trazó el mapa imaginario de un país, cuya memoria hemos empezado a recuperar. La larga crónica aún no escrita, o interrumpida, hoy recoge sus fragmentos y retazos, para que nunca más el silencio impida conocer los anhelos, las búsquedas y logros de nuestros creadores.

"CINE CHILENO, 20 AÑOS" se inscribe dentro de los esfuerzos del Ministerio de Educación por abrir nuevos cauces a la cultura, apoyar nuevos lenguajes, y difundirlos en una serie que busca privilegiar tanto el trabajo de investigación y redacción, como el del diseño. El concepto cinematográfico empleado en la dirección de arte de este libro, va también de la mano con la búsqueda de nuevas expresiones, y una visualidad audaz, capaz de generar un diálogo entre las diferentes artes, que son las que esta serie se propone divulgar.

LUISA ULIBARRI

JEFE DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES

DIVISION DE CULTURA

MINISTERIO DE EDUCACION



L

a *HISTORIA DEL CINE CHILENO* está todavía por hacerse, y cuando haya llegado el momento de emprender verdaderamente la tarea, es evidente que va a ser necesario y útil apoyarse en algunos criterios mínimos de periodización. Porque aunque nuestra cinematografía no completa todavía su primer siglo de vida, en su desarrollo hay etapas claramente diferenciadas entre sí, y constatarlo ayuda a entender mejor una evolución que ha seguido un curso si no zigzagueante al menos irregular y no siempre coherente; con avances y retrocesos; con un ejercicio cinematográfico, a veces, sin conciencia clara de sus fines, mientras en otras ocasiones, en cambio, aparece seguro de sí mismo, arremetedor y hasta arrogante.

La *PRIMERA ETAPA* se inaugura con el nacimiento de nuestro cine, evento que todos quienes han investigado el tema, fijan en 1902. Se produce en la sala Odeón de Valparaíso, el 26 de mayo, día en que se proyecta el cortometraje documental "Un ejercicio general de bomberos", filmado un mes antes en la plazuela Aníbal Pinto (1).

Este período corresponde al del cine mudo y se caracteriza por un sorprendente auge en la producción de películas. En el género del documental, desde luego, pero también en el largometraje argumental, en el cual, según ha logrado establecer la investigadora Alicia Vega, se produjeron 78 filmes, entre 1910 y 1931. Hubo años, incluso, como 1925, en que la cifra alcanzó a los 15 títulos, que es la más alta alcanzada en cualquier período de nuestra historia fílmica (2).

La lista de nombres de los que figuran como realizadores es bastante extensa; entre ellos, los más notorios: Salvatore Giambastiani, Carlos Borcosque, Juan Pérez Berrocal, Nicanor de la Sotta, Alberto Santana, José Bohr, Jorge Délano (Coke) y, desde luego, Pedro Sienna.

De este último se conserva *EL HUSAR DE LA MUERTE*, que recrea aspectos de la vida del mítico guerrillero Manuel Rodríguez, personaje que interpreta él mismo (Sienna era un destacado actor de la escena nacional). Estrenada a fines de 1925, la película, según

el análisis que le ha dedicado Luis Cecereu, "desborda los niveles particulares de una simple obra localista". "Logra una dimensión estética en cuanto a que se mueve en instancias plenas de sugerentes simbologías estructuradas en un lenguaje fílmico eficaz, expresivo y significativo", apoyado todo esto "magistralmente por la fotografía de Gustavo Bussenius, personaje clave en el impulso del cine chileno de la época" (3).

La película se alza hoy al nivel de "clásico" del cine chileno, y tiene un carácter virtualmente emblemático. Es la única que se conserva de este período de nuestro cine mudo, gracias a una cuidadosa restauración que emprendió en 1962 la Cinemateca de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Sergio Bravo, y que se completó dos años después con la incorporación de música incidental compuesta por Sergio Ortega.

Toda la enorme producción restante está hoy completamente perdida, salvo raros fragmentos de uno que otro título (4).

El período se cierra en 1929, cuando Jorge Délano filma *LA CALLE DEL ENSUEÑO*, que no sólo es la primera película hablada del cine chileno, sino pasa además por ser en esto también la pionera en el cine sudamericano (5). Fue exhibida en la Exposición Universal de Sevilla de aquel año, donde se sostiene que obtuvo una distinción importante.

Se abre así la *SEGUNDA ETAPA* del cine chileno, que se prolonga hasta 1942, cuando se fundan los estudios Chile Films.

Durante todos estos años, Chile no logra desarrollar un verdadero "cine nacional", al estilo del que en forma incluso espectacular surge en países como Argentina y México. La producción no es escasa, pero de ella el cine chileno no puede ciertamente enorgullecerse. Los realizadores son, en su mayoría, los mismos del período anterior, aunque surgen algunos nuevos, como Eugenio de Liguoro,



'EL HUSAR DE LA MUERTE', DE PEDRO SIENNA (1925).

Miguel Frank, René Olivares, Patricio Kaulen. Casi sin excepción, todos ellos "tratan de imitar las pautas americanas y privilegian dos géneros: el "rural" y el "metropolitano"; así, falsos huasos compiten con falsos rotitos en diálogos y canciones" (6). No es exagerado calificar los resultados de francamente desastrosos.

La *TERCERA ETAPA* se abre con la puesta en marcha de Chile Films en 1942. Se trata de un acontecimiento que marca un importante paso adelante desde el punto de vista de la implementación material: los estudios están bien equipados técnicamente y su gestión se realiza con un fuerte respaldo financiero estatal.

Pocos años antes ha llegado a la dirección del país el gobierno del Frente Popular, con el cual Chile entra en una vigorosa etapa de transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales. Se funda la Corporación de Fomento de la Producción, CORFO, que habrá de convertirse en palanca transformadora de la infraestructura industrial. Será este organismo el que dará nacimiento a Chile Films, que en los treinta años siguientes, con altos y bajos, con etapas de esplendor y de decadencia y aun con temporadas de cierre de sus instalaciones, llenará la historia de la producción fílmica del país.

En siete años de funcionamiento con administración estatal, su gestión desemboca en el más estrepitoso fracaso. El balance fue desolador; la ruina económica y el desastre cultural. Se había recurrido a la contratación de técnicos y realizadores extranjeros, principalmente argentinos, de competencia profesional no siempre probada; se trajeron "estrellas" internacionales y se buscaron temas "cosmopolitas", todo ello apoyado en fórmulas supuestamente comerciales conducentes al encuentro de un mercado internacional.

Se hicieron películas presuntuosas, algunas con aires de "superproducción", lo que sólo significaba que en ellas se gastaba mucho dinero, sin que hubiera ninguna garantía de calidad. Recuérdense algunos títulos: *ROMANCE DE MEDIO SIGLO* (Luis Moglia Barth),



"LA DAMA DE LAS CAMELIAS", DE JOSE BOHR (1947). CON LA ACTRIZ ANA GONZALEZ.

LA AMARGA VERDAD (Carlos Borcosque), *LA CASA ESTA VACIA* (Carlos Schliepper), *LA DAMA DE LA MUERTE* (Carlos Hugo Christensen), *EL PADRE PITILLO* y *EL DIAMANTE DEL MAHARAJA* (ambas de Roberto de Ribón), *TORMENTA EN EL ALMA* (Adelqui Millar). De estos realizadores, cuatro son argentinos y la mitad de los filmes se basan en textos literarios de Robert Louis Stevenson, Victoriano Sardou y Hermann Sudermann, un autor inglés, un francés y un alemán, lo que es un índice bastante elocuente de los criterios que se manejaban en la selección de temas.

"El país no estaba, al parecer, preparado para entender lo que era montar una real industria nacional del cine. Faltaban cuadros técnicos preparados (...), pero sobre todo no había claridad en cuanto al propósito cultural: *QUE CINE ERA EL QUE CHILE NECESITABA Y DE QUE MODO IMPLEMENTARLO*" (7).

Más interesante es la producción que realiza en este tiempo el cine independiente, no tanto exactamente por su calidad como por la cantidad y variedad de los títulos producidos y, sobre todo, por el eco público que alcanzan algunos de ellos. Hay cineastas, como José Bohr y Eugenio de Liguoro, que sorprenden por su fecundidad. El primero de ellos, por ejemplo, hizo en dos décadas casi quince largometrajes, entre ellos *SIMIS CAMPOS HABLARAN*, *UNO QUE HA SIDO MARINO*, *LA DAMA DE LAS CAMELIAS*. El segundo realizó algunas comedias humorísticas, como *VERDEJO GASTA UN MILLON* y *UN HOMBRE DE LA CALLE*, que se recuerdan por haber tenido éxitos de público bastante espectaculares.

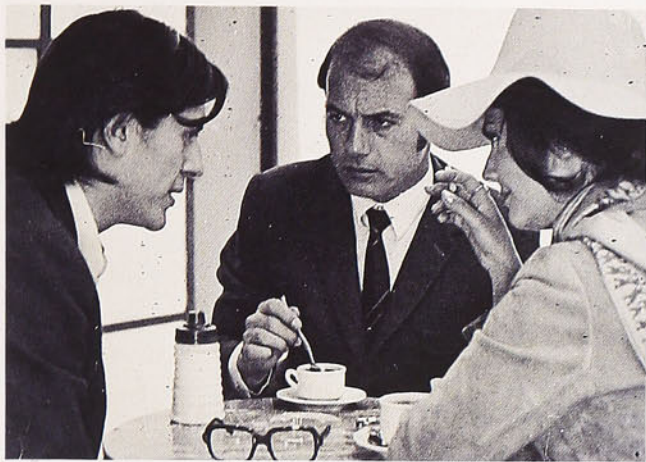
En la década final del período el ritmo de la producción decae considerablemente. Filma en Chile un realizador francés, Pierre Chenal –*EL IDOLO*, *CONFESION AL AMANECER*–, hoy revalorizado en su país por algunos aspectos de su trabajo. Por su parte, Naum Kramarenko, con sus filmes *TRES MIRADAS A LA CALLE* y *DEJA QUE LOS PERROS LADREN*, intenta un vistazo, todavía tímido, al entorno social nacional, insinuando el carácter de la mirada que luego será la dominante en los cineastas chilenos.

Una CUARTA ETAPA se abre en 1959 con la incorporación oficial a la Universidad de Chile del Centro del Cine Experimental, que a partir de entonces habrían de dirigir, sucesivamente, Sergio Bravo y Pedro Chaskel.

A pesar de lo exiguo de sus recursos y la pobreza de la infraestructura disponible, este pequeño organismo universitario rompió los fuegos con un género hasta entonces apenas cultivado y en general francamente menospreciado: el documental, que se convierte en la expresión más significativa del trabajo cinematográfico de la década de los 60. Con armas desproporcionadamente modestas, este núcleo de pioneros fue capaz de mostrar las posibilidades que se abrían al cineasta en la medida que pudiera compenetrarse de una necesidad tan elemental como incomprensida hasta la fecha: el reencuentro con ciertas raíces propias, la búsqueda de lo que con los años ha terminado por denominarse *IDENTIDAD CULTURAL*.

El Centro cumplió también una labor meritoria, estimulando, mediante la entrega de ayudas importantes a cineastas que como Miguel Littin, Raúl Ruiz y Helvio Soto habrían de llegar a ser con el tiempo nombres relevantes del cine nacional. Trajo al país, además, a algunas personalidades importantes del cine mundial. Una de ellas fue Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, que colaboró en la elaboración de los planes de trabajo del Centro, y otro, el sociólogo Edgar Morin, uno de los padres del *CINÉMA-VÉRITÉ*, conforme a cuyos códigos filmó, junto con los integrantes del Centro, el filme-encuesta *LA ALAMEDA* (película no terminada). La visita más significativa fue la de Joris Ivens, el célebre cineasta holandés, que tenía la reputación de ser uno de los mejores documentalistas del mundo. Se dio una retrospectiva completa de sus trabajos, dictó algunos cursos a cineastas jóvenes y filmó el memorable mediodiámetro documental *A VALPARAISO*.

No sólo en la Universidad de Chile se produjo un fermento creativo. En la Universidad Católica existía ya, desde 1955, el Instituto Fílmico, fundado y dirigido por Rafael Sánchez, que se ocupa en los años siguientes, en forma sucesiva, de labores docentes y realización propiamente tal. A principios de los 70 el Instituto se fusiona con la Escuela de Artes de la Comunicación.



"VOTO MAS FUSIL", DE HELVIO SOTO (1970).

De este período han quedado numerosos documentales de interés, producto, algunos, del apoyo de los organismos universitarios y el resultado, otros, de la iniciativa privada: *MIMBRE*, *DIA DE ORGANILLOS*, *BANDERAS DEL PUEBLO*, de Sergio Bravo; *ARTESANIA DE CHILLAN*, de Domingo Sierra; *FARO EVANGELISTAS*, de Rafael Sánchez; *ARQUEOLOGIA EN EL NORTE* y *TESTIMONIO*, de Pedro Chaskel; *UN VIAJE EN TREN*, de Enrique Rodríguez; *POR LA TIERRA AJENA*, que marca el inicio de Miguel Littin en el cine; *YO TENIA UN CAMARADA*, *EL ANALFABETO* y *ERASE UN NIÑO*, *UN GUERRILLERO Y UN CABALLO*, de Helvio Soto; *ELECTROSHOW*, de Patricio Guzmán; *ISLA DE PASCUA*, *ANDACOLLO*, de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic; *CARBON*, de Fernando Balmaceda; y muchos más.

Conforme avanza la década se acentúa en el trabajo de los documentalistas la tendencia a tratar de modo más y más específico temas sociales en filmes como *DESNUTRICION INFANTIL*, de Alvaro Ramírez; *HERMINDA DE LA VICTORIA*, de Douglas Hübner; *REPORTAJE A LOTA*, de José Román y Diego Bonacina, o *MIJITA*, de Sergio y Patricio Castilla, o directamente políticos, en *MIGUEL ANGEL AGUILERA* y *BRIGADA RAMONA PARRA*, de Alvaro Ramírez (en colaboración con Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes, la segunda); *VENCEREMOS*, de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, o *CASA O MIERDA*, de Carlos Flores y Guillermo Cahn.

Aunque los títulos son escasos, en los años 60 se produjeron algunos largometrajes argumentales de cierto interés por su mayor autenticidad y por mostrar una voluntad de aproximación a nuestra realidad. *EL CUERPO Y LA SANGRE* de Rafael Sánchez, *MORIR UN POCO*, de Alvaro Covacevic; *REGRESO AL SILENCIO*, de Naum Kramarenko; *LOS TESTIGOS*, de Charles Elsesser. Pero, sobre todo, *LARGO VIAJE* de Patricio Kaulen, que suele considerarse, por su modo de acercamiento a la temática popular, como una de las películas precursoras de lo que luego habría de llamarse el "Nuevo Cine Chileno". Muestra una veta neorrealista, en que la ficción se apoya en elementos documentales, como la clásica secuencia del "angelito" o la dramática travesía por calles y barrios del Santiago de los años 60. Fue premiada en 1968 en el Festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia), torneo importante en esos años.



"EL CHACAL DE NAHUELTORO", DE MIGUEL LITTIN (1969).

Un filme destacado, ya hacia el final del período, es *CALICHE SANGRIENTO*, de Helvio Soto, que origina protestas en el ejército, a causa de lo cual su proyección se prohíbe durante algún tiempo. La cinta relata una historia que se sitúa en plena Guerra del Pacífico y aunque entrega una visión desmitificada de los militares, debe considerarse más bien como un filme donde la violencia se inscribe en un marco dramático más cercano a un *WESTERN* que a una película de tesis.

Soto aparece como uno de los realizadores que se propone de modo expreso hacer cine político. Es lo que va a mostrar en el período siguiente con su película *VOTO MAS FUSIL*, cuya intención programática aparece ya enunciada en el título.

Hay que recordar que en esta etapa el gobierno de Eduardo Frei muestra una cierta disposición positiva frente al cine nacional. Crea el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica, promueve una legislación favorable a su desarrollo y revive el funcionamiento de Chile Films.

Pero el hecho principal es, sin duda, la celebración del llamado Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, que se realiza en Viña del Mar en 1967, año que, por otra parte, puede considerarse emblemático en una década que aparece marcada política y culturalmente de modo muy profundo por el triunfo de la Revolución Cubana (8).

El torneo tuvo una importancia que con los años ha ido valorizándose más y más. Fue la primera ocasión que tuvieron los cineastas del continente para encontrarse, cotejar sus ideas y, sobre todo, conocerse y conocer lo que unos y otros estaban haciendo en sus respectivos países, en un instante en que se producían fenómenos tan importantes en el terreno de la creación como el "cinema novo" brasileño —del que se mostraron, entre otros, filmes de León Hirszman— y la obra de ficción y documental de los cineastas cubanos. De estos últimos se dan en el Festival, entre otros títulos, *MANUELA*, de Humberto Solas y *NOW*, de Santiago Alvarez, autor que ejercerá durante algún tiempo una fuerte influencia sobre los documentalistas chilenos y latinoamericanos (9).



El Festival representó un envión fundamental en la labor de los nuevos realizadores chilenos, y fue a juicio de muchos decisivo en el giro que tomaría a continuación su trabajo. Es efectivamente lo que muestra, dos años después, el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, que se desarrolla también en Viña del Mar, y con el cual se inaugura una nueva etapa de nuestra cinematografía.

La QUINTA ETAPA es la más breve, pero una de las de mayor significación. Se abre con el Segundo Festival, en el cual se muestran tres películas chilenas, *VALPARAISO*, *MI AMOR*, de Aldo Francia; *TRES TRISTES TIGRES*, de Raúl Ruiz, y *EL CHACAL DE NAHUELTORO*, de Miguel Littin, que marcan el inicio de una época cualitativamente distinta de nuestro cine.

El signo dominante de esta etapa es el del cambio social, encarnado en la tentativa histórica que protagonizó el gobierno de la Unidad Popular.

Con el golpe de Estado de septiembre de 1973 se cierra este período y se abre una SEXTA ETAPA, cuyo desarrollo sigue dos vertientes separadas, una dentro y otra fuera del país. Como quiera que sea, en ambos casos se prolonga hasta el año 85 o quizás el 87, tiempo en el cual el cine del exilio está ya en plena extinción y en que, en el interior, empiezan a producirse manifestaciones que muestran un relanzamiento de la producción cinematográfica local.

El cine posterior a estas fechas configura, por cierto, un cuadro cualitativamente diferente, lo que hace pensar, con razón, que se está viviendo una etapa nueva. Pero se trata de situaciones demasiado recientes como para intentar mayores generalizaciones. Hay algo, sin embargo, que resulta evidente: punto culminante de este período es la celebración, en 1990, del Festival llamado del Reencuentro. De todo esto, así como del cine hecho dentro y fuera del país a partir de 1970, se habla en los capítulos siguientes.

NOTAS (1) RECUERDESE QUE SOLO SIETE AÑOS ANTES, EL 28 DE DICIEMBRE DE 1895, SE HABIA PRODUCIDO EL NACIMIENTO DEL CINE A NIVEL MUNDIAL. LOS HERMANOS LUMIÈRE HABIAN ASOMBRADO A LOS PARISINOS MOSTRANDO UN CONJUNTO DE DIEZ PELICULAS, DE UNA DURACION DE ENTRE UNO Y TRES MINUTOS CADA UNA, EN EL SALON INDIEN DEL GRAND CAFE EN EL NÚMERO 14 DEL BOULEVARD DES CAPUCINES. CITEMOS, ADEMÁS, A TÍTULO DE CURIOSIDAD, QUE EN 1903, UN CAMAROGRAFO DE LOS LUMIÈRE, MASONNIER, QUE VIAJABA POR EL MUNDO EN BUSCA DE TEMAS EXOTICOS, FILMO EN CHILE "PASEO A PLAYA ANCHA", UN DOCUMENTAL DE UNOS POCOS MINUTOS DE DURACION, QUE FUE RESCATADO DEL OLVIDO EXHIBIENDOSE EN EL FESTIVAL DE CINE DE VIÑA DEL MAR DE 1990. (2) ALICIA VEGA, *RE-VISION DEL CINE CHILENO*. EDIT. ACONCAGUA-CENECA (COL. LAUTARO), SANTIAGO, 1979. (3) LUIS CECEREU, "SOBRE EL HUSAR DE LA MUERTE, A 60 AÑOS DEL ESTRENO DE LA FAMOSA PELICULA NACIONAL", REVISTA ENFOQUE Nº 3 (1984), PÁGS. 16-19. (4) NO HAY, POR LO TANTO, COMO VERIFICAR LOS MERITOS DE LA PRODUCCION DE ESTE PERIODO, LO QUE NO HA IMPEDIDO UNA CIERTA "MITOLOGIZACION" DE SU CALIDAD, CUESTION QUE SE EXPLICA, SEGUN ALGUNOS, COMO REFLEXION COMPENSATORIA, EN LOS AÑOS 40, ANTE LA MALA CALIDAD DE LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE ESE PERIODO (V. LUIS BOCAZ, "CAPITULOS DE LA CULTURA CHILENA, EL CINE", EN *ARAUCARIA DE CHILE* Nº 11, MADRID, 1980, PÁGS. 97-100). (5) ES TAMBIEN PERTINENTE RECORDAR QUE EL CINE SONORO HABIA COMENZADO DOS AÑOS ANTES CON *EL CANTOR DE JAZZ*, QUE LLEVABA AL ESPECTADOR LA VOZ DE AL JONSON, UN CELEBRE INTERPRETE MUSICAL DE LA EPOCA. (6) A. VEGA, OP. CIT., PAG. 30. (7) JACQUELINE MOUESCA, *PLANO SECUENCIA DE LA MEMORIA DE CHILE. VEINTICINCO AÑOS DE CINE CHILENO (1960-1985)*, SANTIAGO-

MADRID; ED. DEL LITORAL, 1988, PAG. 14. (8) EN 1967 SE PRODUCEN VARIOS ACONTECIMIENTOS QUE PUEDEN CONSIDERARSE CLAVES EN EL ACONTECER POLITICO Y CULTURAL DE LA DECADA. UN MES ANTES DEL FESTIVAL SE SUICIDA VIOLETA PARRA, UNA DE LAS FUNDADORAS DE LA NUEVA CANCION LATINOAMERICANA; PROMEDIANDO EL AÑO EL CHE GUEVARA MUERE EN EL CORAZON DE LA SELVA BOLIVIANA, Y POCO DESPUES, EN BUENOS AIRES, SE PUBLICA LA PRIMERA EDICION DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*, DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ, UNA DE LAS NOVELAS CAPITALES DEL SIGLO XX Y PUNTO CULMINANTE DEL LLAMADO "BOOM" DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA. (9) "HASTA ESE MOMENTO –SOSTIENE EL REALIZADOR ALDO FRANCIA– NUESTRAS UNICAS INFLUENCIAS HABIAN SIDO LOS GRANDES MAESTROS DEL CINE EUROPEO. ENTONCES EMPEZAMOS A DARNOS CUENTA QUE EXISTIA UN NUEVO CINE LATINOAMERICANO Y DE QUE DEBIAMOS CAMBIAR NUESTRA FORMA DE CONCEBIR EL CINE" (CITADO POR FRANCISCO BOLZONI EN *EL CINE DE ALLENDE*, F. TORRES-EDITOR, VALENCIA, 1974, PAG. 72). POR SU PARTE, ANGEL FERNANDEZ SANTOS, UNO DE LOS PRINCIPALES CRITICOS DE CINE ESPAÑOLES ACTUALES, DESCRIBE ASI EL SIGNIFICADO DEL ENCUENTRO: "HACE VEINTE AÑOS, EN VIÑA DEL MAR, SE INICIO UN COLOSAL Y DRAMATICO ESFUERZO DE LOS CINEASTAS MAS SIGNIFICATIVOS DE AQUEL TIEMPO PARA ABRIR UN CAMINO, LARGO Y ABRUPTO, DONDE CONFLUYERAN EL CINE Y LA HISTORIA DE LOS PAISES DE AMERICA LATINA. "VIÑA DEL MAR ES, POR ELLO, SINONIMO DE UN CINE ENROLADO EN LA IDEA DE HACER COINCIDIR UNA PASION ESTETICA CON UNA PASION POLITICA O, EN OTRAS PALABRAS, UNO DE ESOS MOMENTOS PRIVILEGIADOS DE LA HISTORIA EN QUE LA BUSQUEDA DE LA BELLEZA COINCIDE CON LA BUSQUEDA DE LA LIBERTAD" (DIARIO *EL PAIS*, MADRID, 6-XII-87).

L A D E C A I

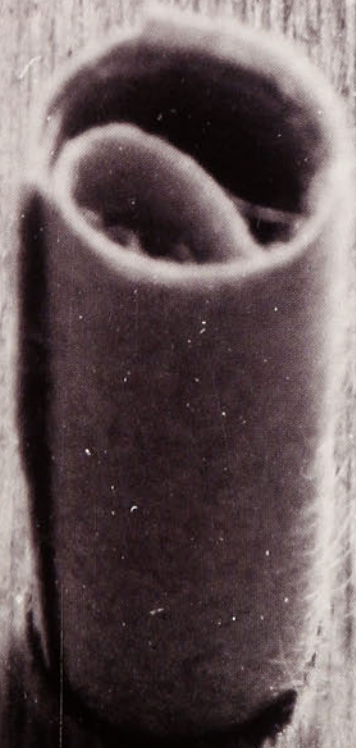


4

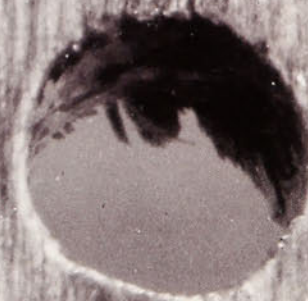


2

A D E L 7 O



1



3

L

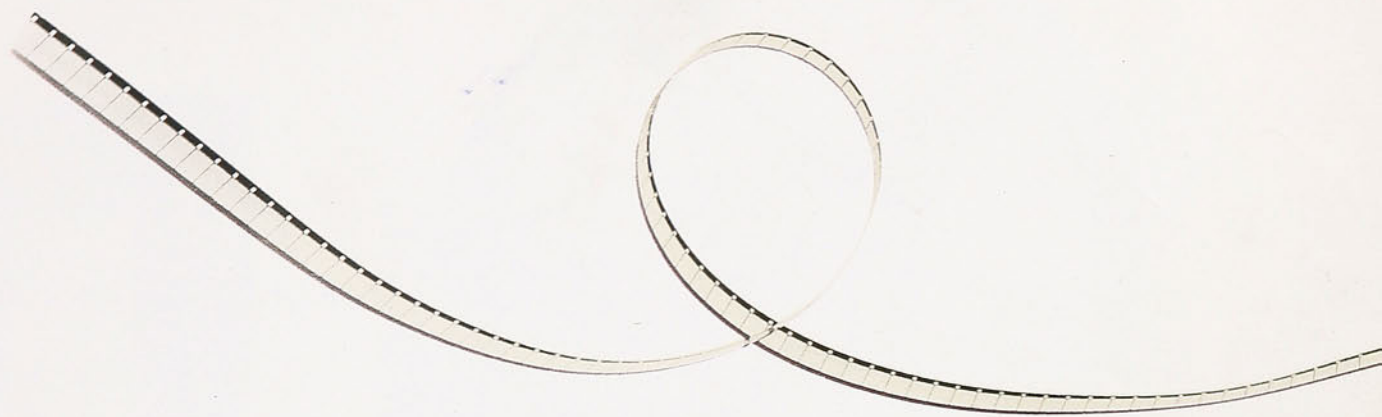
a cinematografía chilena de la década del 70 comienza en verdad en 1969, a fines de octubre, con el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar.

De la trascendencia de este torneo da cuenta Raúl Ruiz, quien señala, marcando la distancia con el festival hecho dos años antes: "En el primero, la reflexión de los realizadores chilenos fue: 'Bueno, no es tan difícil hacer cine'. En el segundo, en cambio, la situación era diferente porque 'ya existían las primeras películas chilenas' y el asunto no consistía en 'hacer o no hacer cine', sino dar o no dar una imagen de nuestro país" (1).

Lo que Ruiz llamaba "las primeras películas" eran en realidad "las primeras" de lo que a partir de ese instante se denominaría "Nuevo Cine Chileno", que estaba haciendo su ingreso a nuestra historia cultural, justamente en ese encuentro con los tres filmes que ya hemos citado.

Estos filmes elevaban el cine chileno al nivel de lo mejor que en ese instante se estaba haciendo en el continente, y de lo cual en el torneo se ofreció una muestra fundamental. En él se proyectaron, entre otros títulos, *LA HORA DE LOS HORNOS*, de Fernando Solanas y Octavio Getino; *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*, de Tomás Gutiérrez Alea; *LUCIA*, de Humberto Solas; *ANTONIO DAS MORTES*, de Glauber Rocha; *SANGRE DE CONDORES*, de Jorge Sanjinés; nuevos documentales de Santiago Alvarez. Es decir, una muestra excepcional.

Este "Nuevo Cine", por cierto, venía gestándose de modo bastante manifiesto en los años anteriores, en particular en la segunda mitad de la década del 60. Su signo está dado por los grandes cambios políticos, sociales y culturales que se viven en el decenio y por el auge que, en el terreno de la creación artística, experimentan en América Latina la literatura; con el llamado "boom" de la novela (García Márquez, Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, José Donoso, entre otros); la música, con los aportes renovadores



de la "Nueva Canción" (Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Chico Buarque, Daniel Viglietti, etc.) y el cine.

El artista procura descubrir cómo ser fiel en su obra a una realidad profunda del país, y en su búsqueda le surge por primera vez al cineasta la conciencia de una identidad latinoamericana, y a través de ella, la preocupación por el drama social y por el cambio revolucionario.

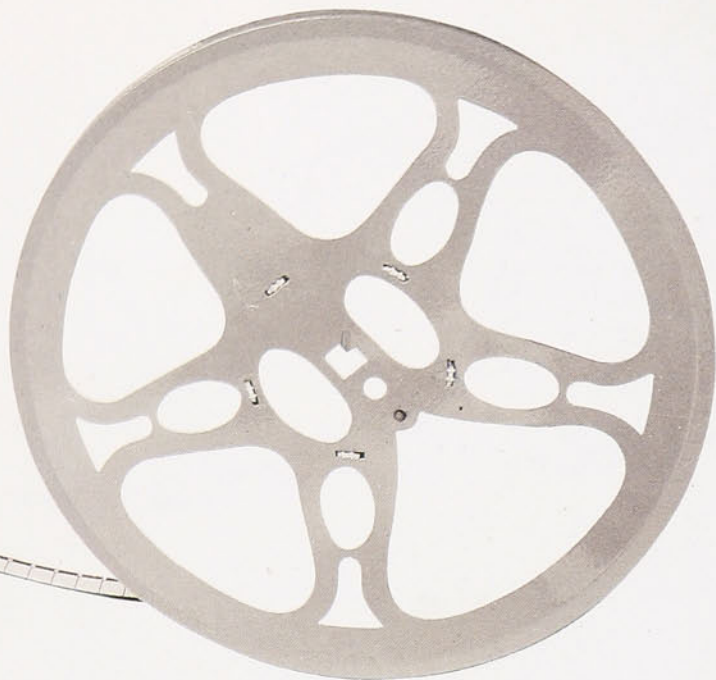
Este giro en los contenidos temáticos se expresa de un modo particularmente elocuente en el trabajo de los documentalistas, que asume, en la mayoría de los casos, una connotación fuertemente ideológica y contestataria. El documental de denuncia pasa a ser, para muchos, una suerte de credo, la forma de acceder a los nuevos idearios estético-políticos.

En el cine de ficción el proceso es más pausado, y salvo en algún caso excepcional, menos doctrinario. El cambio se expresa, sobre todo, por un nuevo modo de mirar la realidad del país, y la incorporación de una sensibilidad distinta en el tratamiento de los temas. El cineasta se asoma por primera vez, además, a una problemática excluida hasta entonces de las preocupaciones dominantes.

Los tres largometrajes argumentales mostrados en el Festival –*VALPARAISO*, *MI AMOR*, *EL CHACAL DE NAHUELTORO* y *TRES TRISTES TIGRES*– inauguran el cine que desarrolla estos nuevos parámetros.

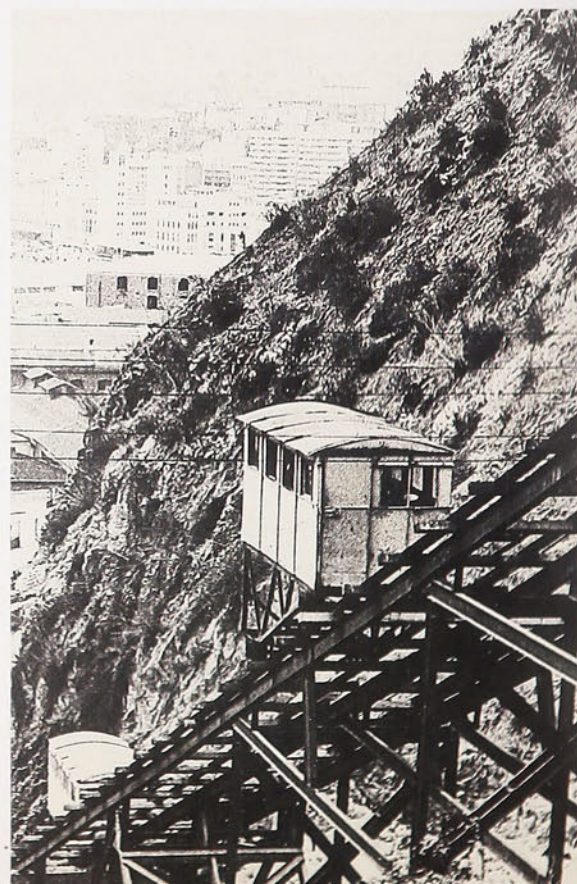
En el primero de ellos, el realizador Aldo Francia se inscribe de un modo explícito en una línea neorrealista más o menos inequívoca. Sostiene que, "En Chile no nos podemos permitir hoy por hoy el lujo de impulsar un cine de evasión"; se trata, por lo tanto, de "suscitar en el espectador la conciencia de los problemas sociales que está viviendo" (2).

La historia que cuenta el filme está tomada de hechos reales; Francia los conoció a través de una información de prensa y los convirtió en guión con ayuda de José Román. Unos niños quedan abandonados cuando el padre es detenido por robar ganado. Uno muere, dos se convierten en delincuentes y la niña terminará siendo prostituta. Con estos duros elementos se compone un cuadro de la vida



"YA NO BASTA CON REZAR" (1971), DE ALDO FRANCIA.

COMIENZOS DEL NUEVO CINE CHILENO "VALPARAISO MI AMOR" (1969), DE ALDO FRANCIA.





DEL MISMO FILME.

popular de Valparaíso, entrañable y sin concesiones a lo pintoresco. El dolor, la miseria están tratados aquí desde un ángulo humanista en el que dominan la ternura y la esperanza; a diferencia de la mirada que el cine tiene hoy en este terreno, donde lo fundamental es el clima de la violencia.

Aldo Francia se declara cristiano, y la película que hace después, ya en pleno período de la Unidad Popular, *YA NO BASTA CON REZAR*, puede considerarse como una concreción cinematográfica bastante fiel a las ideas de lo que hoy se conoce como Teología de la Liberación.

EL CHACAL DE NAHUEL TORO, de Miguel Littin, está también inspirada en un acontecimiento real, un hecho policial que ocurrió a comienzos de los años 60 y que sacudió fuertemente a la opinión pública del país.

José del Carmen Valenzuela Toro, campesino pobre, analfabeto, asesina en un rapto de locura alcohólica a su conviviente y a los seis hijos de ésta. "Lo toma la justicia chilena y mientras se desarrolla el juicio, lo alimentan, le dan una educación, aprende a leer y a escribir; lo convierten, en suma, en 'un ciudadano'. Y cuando este hombre se convierte en otro hombre, lo llevan a firmar su sentencia de muerte y lo fusilan" (3).

El cine chileno se plantea aquí, por primera vez, un examen crítico de ciertas realidades nacionales; la naturaleza del latifundio, la marginalidad del campesino, la mentira y la hipocresía de la Justicia. Littin se aproxima a estos hechos como a través de un reportaje, para lograr penetrar en ellos en su dimensión vertical más profunda. Combina la técnica del documental con los recursos del melodrama y consigue un doble interés: el que produce una encuesta y el que va asociado al desencadenamiento de una emoción. Más que en el neorrealismo, *EL CHACAL* se apoya en una línea de creación cercana a un cine de indagación que por esos mismos años tenía entre sus representantes destacados al italiano Francesco Rosi.



"EL CHACAL DE NAHUELTORO" (1969), DE MIGUEL LITTIN. A LA DERECHA

La síntesis que el realizador consiguió lega al espectador chileno algunas de las mejores imágenes que haya producido el cine nacional. Y planos-secuencia inolvidables como el del encuentro de José del Carmen con la que será su mujer; otros terribles, como el del asesinato de los niños, cuya eficacia le debe mucho al empleo dramático de la cámara, sabiamente dirigida por Littin con el apoyo eficaz de uno de sus grandes colaboradores en el filme: el director de fotografía Héctor Ríos.

Otro puntal importante es Nelson Villagra, que inició con su papel del campesino una de las carreras interpretativas más brillantes que haya dado el cine chileno.

La película tuvo en Chile un gran éxito de público y una difusión en América Latina que no suele ser común en nuestro cine. Le dio a Miguel Littin una gran popularidad y lo afirmó como el cineasta chileno más connotado de su generación.

El tiempo no ha hecho disminuir ni el prestigio ni los méritos de *EL CHACAL DE NAHUELTORO* que conserva, junto con *TRES TRISTES TIGRES*, la fama de ser una de las grandes realizaciones de nuestra historia fílmica.

La película de Raúl Ruiz está basada en una obra teatral de Aleiandro Sieveking, de la que el cineasta hizo una versión extremadamente libre. Es una historia que aparece sólidamente inserta en ciertos ambientes urbanos de Santiago: los bares, los hoteles de cita, las quintas de recreo. Pero no es una película "santiaguina", entendido esto en un sentido costumbrista. El autor está más preocupado por el lenguaje, y en el caso de sus personajes, le interesa más el uso que ellos hacen de ese lenguaje que sus propias conductas. Todo esto en el interior de un marco claustrofóbico, casi expresionista, en que la cámara acosa sin descanso a un grupo de pícaros, persiguiéndolos en sus laberínticas andanzas.

No hay una historia excesivamente explícita, sino más bien una serie de situaciones encadenadas que están concebidas según el realizador, como una "reflexión visual" sobre la condición de ciertos intelectuales chilenos de los años 60. Jóvenes pintores, poetas,

SON VILLAGRA, PROTAGONISTA DEL FILME.



novelistas, periodistas, gente de teatro y de cine, que al decir del poeta Waldo Rojas, estaban poseídos de "obsesiones ambulatorias, gastronómicas o sencillamente alcohólicas" y de un "precoz escepticismo respecto de las virtudes expedicionarias, mesiánicas o justicieras del arte". Intelectuales que habían asumido una marginalidad "sin penas ni furias ni aspavientos, marginalidad agri dulce y, para algunos, un tanto arrogante" (4).

De algún modo, ése es el credo que se expresa en *TRES TRISTES TIGRES*, y que de hecho condujo a que la película no fuera en sus inicios suficientemente comprendida. Lo que es bastante explicable. Porque fue estrenada en un momento en que la politización de todos los aspectos de la vida nacional comenzaba a ser un fenómeno masivo en el país, y siendo Ruiz un intelectual de izquierda, se le reprochaba que su filme mostrara "una crítica social no demasiado profunda".

Quien mejor ha sabido salir al paso de estos reproches es un crítico inglés, Malcolm Coad, quien en un lúcido análisis hace la siguiente reflexión, que vale tanto para *TRES TRISTES TIGRES* como para el conjunto de la obra del cineasta:

"Separándose de la historia oficial, Ruiz propuso investigar en los espacios interiores del discurso social. Su intención no era separarse de la política, sino trazar las conexiones entre los acontecimientos públicos y las corrientes más profundas de la patología social, para conducir a los miembros de su audiencia a un 'reconocimiento' de sí mismos no sólo en su historia colectiva, sino que también en su característico comportamiento diario (...). Ruiz propone otra forma de 'invención' cinematográfica del país basada en una especie de homeopatía. El reconocimiento y la autoafirmación se conseguirán a través de la representación alusiva a la patología social tal y como se representa en el habla, en el rito individual y social, en el gesto, en la relación con los objetos: el lenguaje completo del discurso diario" (5).

Con las películas de Francia, Littin y Ruiz y, en particular, con las de estos dos últimos, se abre, en suma, una etapa capital de la cinematografía chilena.

E

l régimen que presidiera Salvador Allende duró un tiempo históricamente tan breve que lo que se puede mostrar en el campo de la producción cinematográfica no se caracteriza por su magnitud. Dicho de otra manera: el número de películas producidas es inferior a lo que pudiera haberse esperado de un proceso con la profundidad y el alcance de los cambios que el país alcanzó a vivir en los terrenos político, social y económico.

Pero producción hubo, aunque una parte no desdeñable de ella, o no alcanzó a ser exhibida al público o fue proyectada únicamente en circuitos alternativos, por lo general bastante restringidos. El caso más característico en este terreno es el de Raúl Ruiz, que en estos años empezó ya a mostrarse como un cineasta extremadamente prolífico. Realizó una docena de títulos, entre los cuales hay de todo tipo: cortos, medios y largometrajes, tanto documentales como de ficción; filmes de encargo o de concepción propia. Los más ambiciosos son *COLONIA PENAL*, *LA EXPROPIACION*, *REALISMO SOCIALISTA*, largos argumentales tan poco vistos que han terminado por adquirir un aura más o menos mítica. En ellos el realizador intenta ser leal en sus temas con el momento que vive Chile, pero desarrolla contenidos de gran lucidez crítica, no siempre bien comprendidos.

Su película más significativa es *NADIE DUO NADA*, que sólo se vio en la Retrospectiva del Cine Chileno organizada en la Biblioteca Nacional por el Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado, a fines de agosto y principios de septiembre de 1973. Es un filme que viene a ser algo así como la prolongación de *TRES TRISTES TIGRES*. Es otra vez Santiago y su "folklore": la mediocridad de la vida material, la frustración familiar, las ilusiones derrotadas, el refugio de los varones en la amistad masculina y en la poesía, la picaresca, el alcohol y el humor.



Pero el título suyo de este tiempo que más se suele citar es uno que nunca nadie ha visto, porque no alcanzó a ser terminado, *PALOMITA BLANCA*, cuyos negativos anduvieron extraviados durante más de quince años.

Ruiz filmó también varios documentales, entre ellos una curiosidad, *AHORA TE VAMOS A LLAMAR HERMANO*, uno de los rarísimos filmes que se haya hecho en Chile sobre el tema mapuche.

El documental fue, por razones bastante explicables, un género más o menos privilegiado. Los cortometrajes suman varias decenas, y se filman también algunos que alcanzan la duración de un largo y que han quedado como títulos virtualmente capitales del período. Uno es *EL PRIMER AÑO*, de Patricio Guzmán, que intenta resumir los principales hechos vividos en los doce meses iniciales del gobierno de Allende.

A fines del 72 realiza otro trabajo de envergadura, *LA RESPUESTA DE OCTUBRE*, que recoge en imágenes las vastas movilizaciones populares que originara la huelga de los camioneros de ese año. No alcanza a ser exhibido. Debía proyectarse en la Retrospectiva del Cine Chileno justamente en la semana en que se produce el golpe de Estado.

Guzmán rueda durante 1973, en los meses anteriores a la caída del régimen de la Unidad Popular, miles y miles de metros con imágenes del acontecer cotidiano. Con ese material habría de montar, años más tarde, su trilogía *LA BATALLA DE CHILE*.

Miguel Littin filma también un documental importante, *COMPAÑERO PRESIDENTE*, un extenso diálogo entre Salvador Allende y Régis Debray (6). Es un cotejo entre las posiciones que sobre el cambio social sostenían en América Latina las llamadas izquierda "tradicional" e izquierda "revolucionaria".

"LA BATALLA DE CHILE" (1975/76/79), DE PATRICIO GUZMAN.



Littin figuraba también en la programación de la Retrospectiva citada, con su película *LA TIERRA PROMETIDA*, que había estado filmando durante los dos años anteriores al golpe. Pero el estallido de éste la condena a no ser mostrada en Chile sino dieciocho años después.

Es el segundo largometraje de ficción del cineasta, y en él intenta ir más lejos que en el *EL CHACAL*, que se planteaba únicamente una denuncia de la sociedad en que se vive. Aquí se propone una reflexión más articulada y explícita del momento político y social de Chile, apoyándose en las conclusiones y enseñanzas de nuestro pasado histórico. A pesar de su carácter, el relato no puede, sin embargo, considerarse "realista"; su autor lo califica de "reevocación mágica de la historia de Chile" y cuya unidad "no es lógica sino poética". Es lo que el francés Bonitzer define como la "estructura carnavalesca" de la ficción, en la que, en oposición a un "realismo estrecho" que sólo refleja las cosas de un modo unívoco, dogmático, domina "un realismo más profundo que no teme englobar las formas fantásticas, las representaciones múltiples en que se teje el 'rico y vivo lenguaje de las masas', que subvierten, parodiándolas en forma *RUSTICA*, el lenguaje y las representaciones de las clases dominantes" (7).

Los tres años de la Unidad Popular fueron, como bien lo recuerdan quienes lo vivieron, años de tensiones tremendas, en que el país estuvo desgarrado por una situación sin paralelo en su historia anterior. En la vida diaria a menudo dominaban las pasiones exacerbadas y extremas. En el cine fue buena muestra de este espíritu vehemente y a veces excesivo el llamado Manifiesto de los Cinastas de la Unidad Popular, que llamaba a oponerse a "una cultura anémica y neocolonizada" propia de una "élite pequeño-



"LA TIERRA PROMETIDA" (1973), DE MIGUEL LITTIN.

burguesa decadente y estéril" para levantar, "inmersos en el pueblo", "una cultura auténticamente nacional, y por consiguiente, revolucionaria".

Ciertamente, la historia de la cinematografía del período es por fortuna bastante más que el simple reflejo de un documento recorrido por una suerte de romanticismo más bien confuso y voluntarista. La existencia del llamado "Nuevo Cine Chileno" le debe poco o quizás nada a un programa que no aportó muchas luces al descubrimiento de nuevas orientaciones temáticas o la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico.

Pero sus juicios reductores y absolutistas tuvieron a menudo expresión en situaciones concretas, en conductas y actitudes que originaron querellas interminables y agotadoras. De algún modo, fue muestra de ello la trayectoria que se vivió en Chile Films, cuyo presidente fue cambiado tres veces, es decir, que tuvo en el período tres líneas de trabajo diferentes y que, hacia el final del proceso, aparecía como una empresa en franca bancarrota y casi totalmente a la deriva.

En suma, hubo un "cine de la Unidad Popular" que de algún modo se confunde con el "nuevo cine". El primero, sin embargo, es sólo una parte del segundo, que comprende una producción considerablemente más amplia: las películas que precedieron el período y que ya hemos reseñado, más la abundante producción posterior.

Los años de la Unidad Popular, aparte de la producción propiamente tal, fueron para muchos realizadores años de experimentación y aprendizaje. En ellos surge una nueva generación de cineastas, cuya obra habría de manifestarse en los años siguientes, ya en el exilio (8).

S

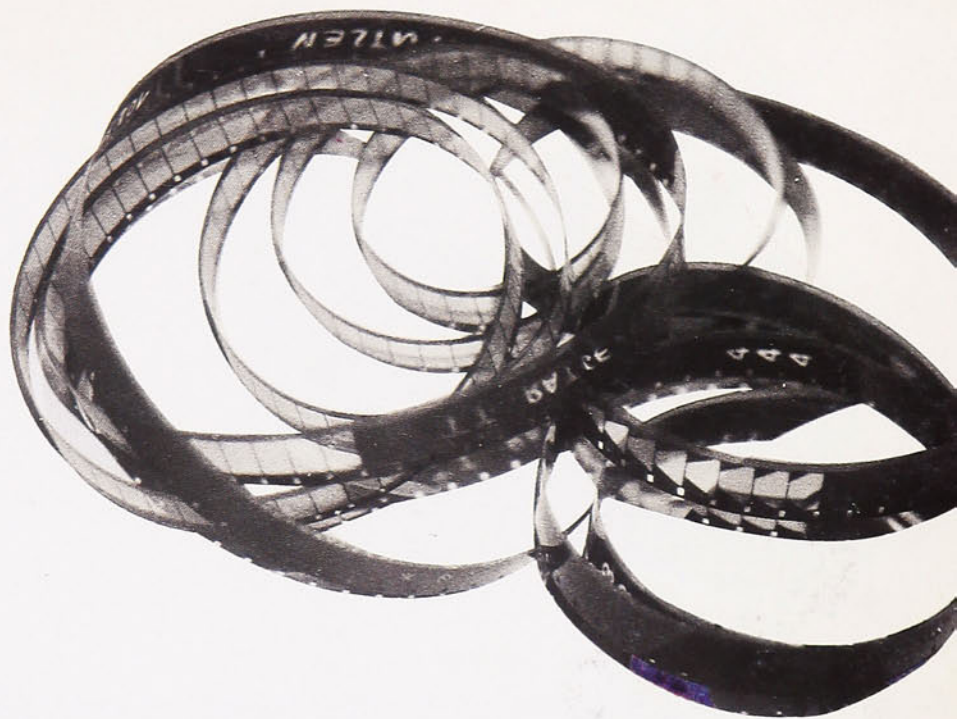
eptiembre de 1973 representa, como bien se sabe, un brutal corte histórico social, que produce no sólo un cataclismo en el plano político sino en todos los órdenes de la vida nacional, sin excluir, por supuesto, el de la creación cultural.

En este último campo, la disciplina que resultó más seriamente afectada fue justamente el cine. Chile Films fue clausurada y un destino similar sufrieron los Departamentos de Cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado. Pocos años después se cerró la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.

Una masa considerable de gente del cine –tal como se dio también entre los escritores, los pintores, los músicos, los académicos universitarios– parte al exilio, voluntaria o involuntariamente. Realizadores, intérpretes, camarógrafos, montajistas, técnicos de todo orden. Pero no todos se van, lo que origina que el cine chileno se bifurque en dos vertientes: el que permanece en el interior del país y desarrolla aquí una labor, a pesar de todas las dificultades, y el que se instala fuera de nuestras fronteras.

El cine de la diáspora se beneficia del clima de apoyo a los chilenos emigrados que se vive durante largos años en los países que los acogen. La mayoría de los cineastas tiene la posibilidad de reinsertarse en su profesión y hacer películas, todo lo cual permite que nazca y se desarrolle un movimiento con características bastante precisas que conocemos con el nombre de “cine chileno del exilio”. Es un fenómeno bastante singular, que no se dio en otras emigraciones –no hubo, por ejemplo, un cine español del exilio, después de la guerra civil del 36, ni tampoco entre los argentinos, uruguayos o brasileños que abandonaron sus países en los años de dictadura– y que mostró una sostenida persistencia y vitalidad durante un período prolongado, como lo muestran los datos de películas producidas.

Entre 1973 y 1983 se realizaron, en efecto, 178 filmes –todos los géneros y formatos incluidos–, cantidad que es muy superior a la de cualquier década anterior de la historia del cine chileno. Las cifras muestran, además, si se sigue la estadística de cada año, una



progresión significativa; una película en 1973, seis al año siguiente, quince en 1975, trece en 1976, catorce en 1977, dieciocho en 1978, veintitrés en 1979, veinte en 1980, otro tanto en 1981, veintidós en 1982 y veintiséis en 1983 (9).

En esos diez años el ciclo inicial se caracteriza por el predominio del documental como género y una temática en la que lo central es la denuncia del golpe militar y de sus consecuencias posteriores. El propósito explícito es la búsqueda de la solidaridad exterior con el pueblo chileno. La lista es muy extensa. Mencionemos algunos; *ORGANO DE CHILE*, de Juan Farías; *DULCE PATRIA*, de Beatriz González; *ASÍ NACE UN DESAPARECIDO*, de Angelina Vásquez; *QUERIDOS COMPAÑEROS*, de Pablo de la Barra, y muchos más. Todo es todavía muy reciente y la sobrecarga ideológica y emocional muy fuerte. De allí el carácter explosivo y panfletario de muchos de estos documentales, cuyos títulos suenan a veces como verdaderos manifiestos: *HITLER-PINOCHET*, *LA REVOLUCION NO LA PARA NADIE*, *CUANDO EL PUEBLO SE DESPIERTA*, *PINOCHET: FASCISTA, ASESINO, TRAIOR, AGENTE DEL IMPERIALISMO*, etc. También se filman largometrajes de ficción. Uno de los más notorios es *LLUEVE SOBRE SANTIAGO*, de Helvio Soto, que contó como producción con un apoyo considerable. Intérpretes franceses de primera línea, como Annie Girardot, Jean-Louis Trintignant, Laurent Terzieff, figuran en el reparto; la música es de Astor Piazzolla. Pero el resultado es decepcionante, a pesar de que en algunos países la película tuvo una buena acogida de público.

Soto, que aparecía en los años 60 como uno de los cineastas más promisorios, no tuvo suerte en el exilio. Su carta de presentación inicial, *METAMORFOSIS DEL JEFE DE LA POLICIA POLITICA* –terminada antes del golpe, pero inédita en Chile– sufrió un rechazo generalizado. Otro largometraje posterior, *LA TRIPLE MUERTE DEL TERCER PERSONAJE*, en que el realizador ha abandonado ya definitivamente el tema chileno, tampoco tiene mejor fortuna.

Los temas se centran después en la existencia del chileno en el exilio. Se recrean su vida, sus dificultades de inserción en la nueva realidad, sus actividades, sus anhelos, sus tristezas y sus alegrías. En documentales como *ERAMOS UNA VEZ* y *NOSOTROS*



AFUERA, de Leonardo de la Barra; *YO RECUERDO TAMBIEN*, de Leutén Rojas; *DENTRO DE CADA SOMBRA CRECE UN VUELO*, de Douglas Hübner; *QUILAPAYUN, PEREGRINOS DE LA MUSICA*, de Patricio Paniagua. También en largometrajes argumentales, como *LOS TRASPLANTADOS*, de Percy Matas, una transposición a nuestro tiempo de la novela de Blest Gana.

Los temas del exilio y la denuncia conllevan una preocupación más o menos obsesiva referida a la misma emigración, a los desgarros afectivos propios del destierro y a la urgencia de revivir situaciones, no sólo por un impulso convencional de recuperación de la memoria histórica, sino porque hay una necesidad compulsiva de comprender, de saber qué somos y por qué hemos llegado a tal o cual estado. De allí los apetitos y espejismos dictados por la nostalgia (en *DIALOGO DE EXILIADOS*, de Ruiz, los chilenos no pueden dejar de ver su ciudad en París, descubriendo que sus plazas, calles y rincones son sólo réplicas de las plazas, calles y rincones de Santiago, y en *PERMISO DE RESIDENCIA*, de Skármeta, como en muchos otros filmes la empanada ocupa en las ceremonias rituales de la chilenidad el papel de carta mayor de identidad). De allí también la tendencia a buscar la verosimilitud como un modo de legitimar el testimonio. "El palacio de La Moneda reconstruido en Bulgaria, el campamento minero de Marusia reconstruido en una zona desértica de México, el Estadio Nacional en un estudio cinematográfico en Moscú" (10).

Hacia el final del período, los contenidos muestran una franca evolución: van desde los de aquellos que han dejado ya del todo la problemática propiamente chilena, hasta quienes siguen insistiendo en ésta pero desde un ángulo nuevo: la realidad del Chile de ese instante.

En el primer caso la lista es muy grande. A algunos les sigue inquietando el tema de los cambios sociales, de la revolución, y lo proyectan hablando de lo que ocurre en otros países: *NICARAGUA, EL SUEÑO DE SANDINO*, de Leutén Rojas y Leopoldo Gutiérrez; *MOZAMBIQUE, IMAGENES DE UN RETRATO*, de Rodrigo Gonçalves; *GRACIAS A DIOS Y A LA REVOLUCION*, de Wolfgang Tirado y Jackie Reiter, que dedican un buen número de documentales a la revolución sandinista.

Pero el abanico temático se abre cada vez más, como se verá en el capítulo siguiente.

"QUERIDOS COMPAÑEROS" (1978), FILME DE PABLO DE LA BARRA.



"LA TRIPLE MUERTE DEL TERCER PERSONAJE" (1978), DE HELVIO SOTO.



"GRACIAS A DIOS Y A LA REVOLUCION" (1981), DE JACKIE REITER Y WOLFGANG TIRADO.



RODANDO "LA BATALLA DE CHILE", PATRICIO GUZMAN Y EL CAMAROGRAFADOR

En el segundo caso, el propósito lleva incluso a algunos cineastas a intentar hacer sus películas a partir de la experiencia filmada directamente en el interior (11).

Los realizadores que ya tenían un itinerario previo y que aparecían como representantes calificados de nuestra cinematografía, prosiguen su labor, la desarrollan y logran, algunos de ellos, una franca notoriedad internacional. Los dos casos más relevantes son los de Miguel Littin y Raúl Ruiz, que confirman con su trabajo de esos años lo que ya se advertía en sus películas anteriores.

El primero amplía su horizonte temático y realiza una media docena de filmes en que se produce un salto de lo chileno a lo latinoamericano.

El segundo pasa muy luego a convertirse en un fenómeno de la cinematografía universal de estos años. Prolífico hasta un punto en que se hace cada vez más compleja la tarea de reconstitución de su filmografía, Ruiz realiza en el período más de cincuenta películas, la mitad de las cuales son largometrajes. De difícil clasificación, lo cierto es que en ellas el tema chileno—muy presente al principio—es cada vez menos perceptible; de allí la calificación de su trabajo como "cine sin fronteras" (12).

El caso de Patricio Guzmán—que es, junto con los anteriores, el otro nombre que alcanza una resonancia internacional importante—es muy especial, porque su película de más relieve en esta década —*LA BATALLA DE CHILE*—, que es también una de las más significativas del período y uno de los mejores documentales que se hayan hecho en la historia de nuestra cinematografía, fue enteramente filmada en Chile antes del golpe de Estado.

El rodaje comenzó en febrero de 1973 y se prolongó prácticamente hasta el mismo día del golpe, período en el cual se filman la mayor parte de los hechos esenciales del período: reuniones políticas, asambleas sindicales, mitines, debates de todo orden; entrevistas colectivas e individuales a personas y personajes de todos los sectores políticos y sociales; concentraciones masivas, reuniones de los partidos, actos del gobierno y de la oposición, ceremonias del más diverso carácter.

JORGE MÜLLER FOTOGRAFAS DEL MISMO FILME.



Fueron miles y miles de metros de película, imágenes recogidas por la cámara de Jorge Müller, que luego habría de desaparecer. El material pudo salir del país, amparado por embajadas extranjeras, y fue procesado después en el exilio. Da así lugar a una trilogía, *LA INSURRECCION DE LA BURGUESIA, EL GOLPE DE ESTADO, EL PODER POPULAR*, cuya primera parte se estrena en 1975. Las tres conforman lo que no sin razón se considera una de las piezas cinematográficas fundamentales de nuestra historia cinematográfica: *LA BATALLA DE CHILE*.

"Memoria de lo vivido", testimonio sobrecogedor de alguno de los hechos esenciales del período seguramente más álgido de la historia de Chile, su estilo de aproximación a la realidad, según el crítico francés Louis Marcorelles, es "irreemplazable" en el sentido de que sirve al análisis y "deja entrever lo que será mañana la historia estudiada, revisada y corregida por el cine, lejos de la polvareda libresca". En este sentido —agrega— *"LA BATALLA DE CHILE"* marca un hito en la historia del cine" (13).

La película tuvo a nivel mundial un eco que no suele ser frecuente en el género documental. Fuera de su proyección en circuitos comerciales normales, se mostró en innumerables festivales en Francia, Italia, Alemania Federal, Alemania Democrática, Unión Soviética, España, Cuba, México, Bélgica, Venezuela, y obtuvo, por otra parte, una gran cantidad de distinciones.

No son pocos los cineastas nuevos de este período. No todos logran una verdadera continuidad en su labor, pero aquellos que lo consiguen mantienen hasta hoy su vigencia. Los casos más notorios son los de Valeria Sarmiento y Sebastián Alarcón.

La primera es la más destacada entre las varias chilenas que hacen cine, la mayoría de las cuales centran por lo general su mirada en el tema de la mujer, en países tan alejados entre sí como Francia, Finlandia y Canadá.

En Sebastián Alarcón se da el curioso ejemplo de un cinesta chileno que se integra plenamente, desde el punto de vista profesional, en el sistema productivo del país que lo acoge. En su caso, el de la entonces existente Unión Soviética, en la que desarrolla una labor continua y regular y en una línea que, salvo su filme más reciente, es de maduración y progreso (14).

E

En esos mismos años, cuando en el destierro la producción cinematográfica es múltiple y constante, en el interior del país se vive, al principio, una situación de marasmo casi total.

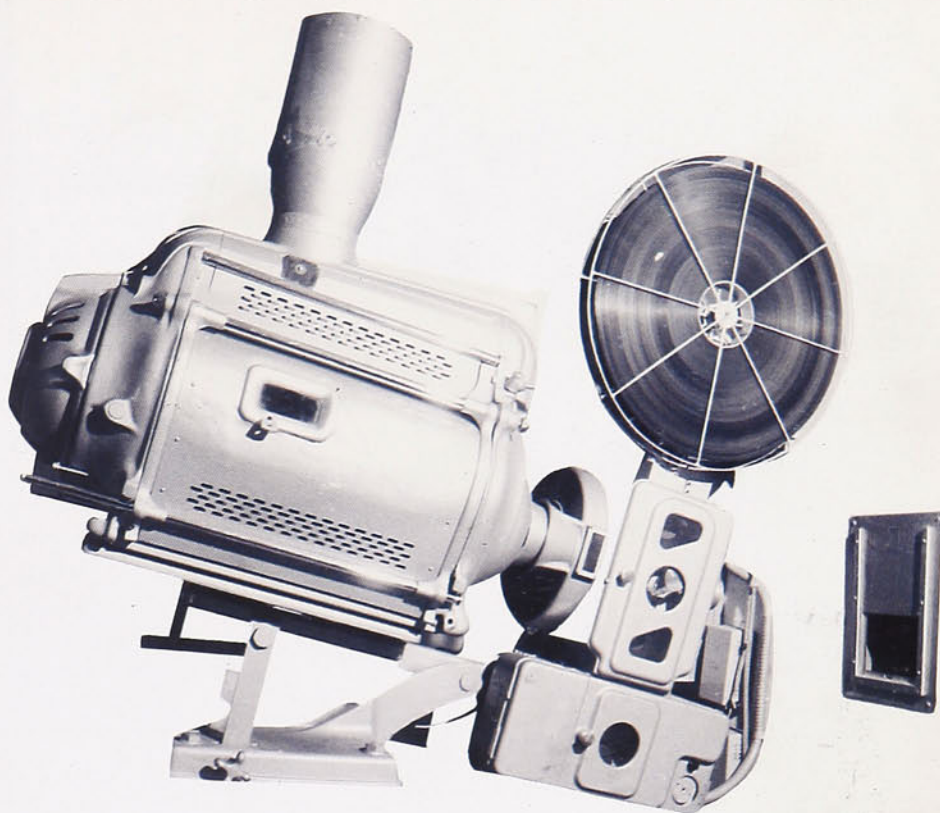
Septiembre del 73, como se sabe, demuele no sólo las estructuras políticas: afecta también de modo profundo la vida cultural y el cine es, probablemente, de todas las disciplinas, el área más dañada. El asalto, el mismo día 11 de septiembre, de Chile Films —el gran centro de producción y animación desde su renacimiento en los años del gobierno de Eduardo Frei— se convierte, con la quema de miles y miles de metros de películas y la destrucción de una buena parte de la historia del cine chileno, en el comienzo dramático de una larga etapa de silencio y frustración.

Sobreviene un lustro descrito como "travesía del desierto" del cine chileno. Realizadores, técnicos y artistas han emigrado masivamente, y las autoridades se encargan de dismantelar y desarticular las estructuras existentes. Fuera de eso, se derogan las leyes protectoras vigentes hasta entonces y se implanta una censura extremadamente estricta.

En cinco años el balance es uno de los más pobres de toda nuestra historia: se filman *GRACIA Y EL FORASTERO*, de Sergio Riesemberg, que carece del interés que sí tiene la novela de Guillermo Blanco en que se basa, y *A LA SOMBRA DEL SOL*.

Esta última muestra las posibilidades que tienen en el campo de la realización Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, dos cineastas que con los años llegarán a ser nombres importantes en nuestro cine.

1978 suele considerarse año del inicio de la llamada "recomposición del cine chileno" (15). La labor detrás de las cámaras se reanuda con una triple característica: en primer lugar, la producción tradicional —cine documental y argumental— se ve drásticamente reemplazada por el SPOT publicitario; como consecuencia de esto surge el segundo rasgo: el video se introduce masivamente como



soporte dominante de la imagen audiovisual. Finalmente, y ésta es la tercera característica, cobra un desarrollo inusitado la actividad privada.

El país comienza a vivir modificaciones muy profundas, y nuestro campo se ve afectado por dos fenómenos de capital importancia: el auge de la televisión, medio privilegiado de modo absoluto por las nuevas autoridades en el terreno de la comunicación masiva; y el desarrollo espectacular de la publicidad, que alcanza niveles sin paralelo.

A esto se llega por encadenamiento de hechos. Están, por una parte, los estados de excepción vividos durante largos años, causantes de un drástico cambio en las costumbres de la población. La TV pasa a ser, en muchos aspectos, virtualmente el único vehículo de entretenimiento. Esta aparece, además, como una forma de compensación posible frente al vacío cultural e ideológico que vive el país en esos años. La televisión, y especialmente la televisión a colores, cuando empieza a expandirse en forma masiva, ofrece una salida hacia un mundo lleno de "glamour" y sin compromisos reales (16).

En el país se implanta, por otra parte, un sistema económico que se apoya en el fomento compulsivo del consumo, lo cual demanda, de modo obligatorio, la ayuda de la publicidad. Esta pasa así a convertirse, de hecho, en "la base vital de sustentación del sistema televisivo nacional" (17).

Con la prosperidad del negocio publicitario surge una gran cantidad de productores privados, y se amplía considerablemente la capacidad instalada de equipos cinematográficos. Es así como en 1984 funcionan en Santiago 57 agencias productoras de cine y video y la mayoría de ellas disponen de equipamiento propio moderno y sofisticado.

Los cineastas que no abandonaron el país encuentran en la nueva realidad una posibilidad de trabajo; se "reconvierten", transformán-

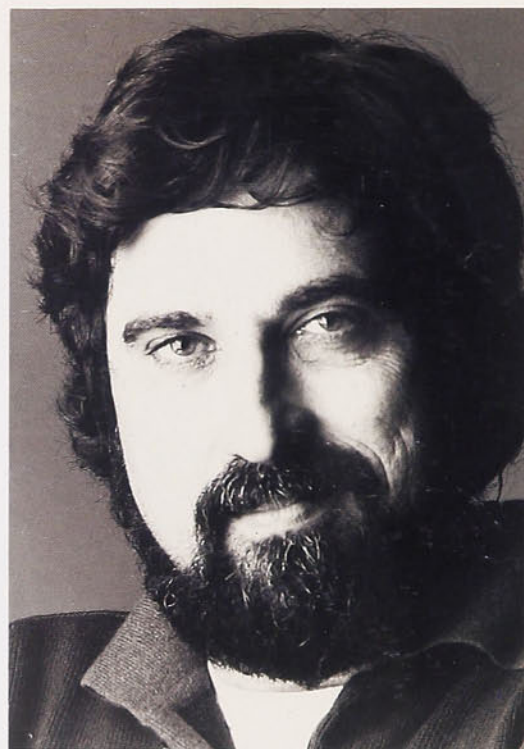


ESCENAS DE "JULIO COMIENZA EN JULIO" (1979).





SILVIO CAIOZZI, EL REALIZADOR.



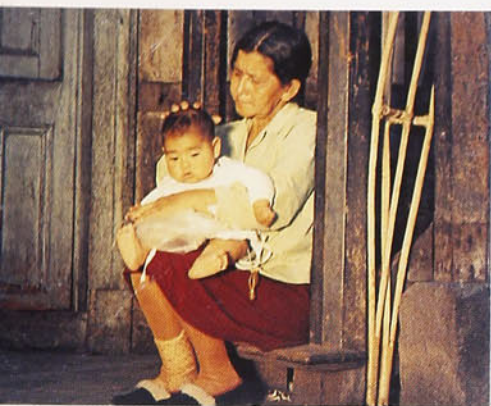
dose en profesionales del cine publicitario. Haciendo publicidad no sólo subsisten ellos, sino que crean, de hecho, una suerte de escuela "inédita" de cineastas. Las agencias, además, reúnen implementos técnicos y recursos financieros que les permiten a la larga, en algunos casos, hacer lo que ellos en verdad quieren: cine de ficción. El caso más notable es el de Silvio Caiozzi, que estrena en 1979, *JULIO COMIENZA EN JULIO*, con un sorprendente y merecido éxito de público.

Caiozzi no es el único que se empecina en mantenerse fiel a lo suyo. Están también Cristián Sánchez y Carlos Flores Del Pino. Sánchez es, de los realizadores que trabajan en este período, el que se acerca más a la idea de lo que suele denominarse "cine de autor". Trabaja únicamente en torno a historias propias, y su principal característica es la búsqueda de un lenguaje personal, y el mostrarse como "un explorador de nuevas ideas del discurso fílmico, alérgico a las convenciones del relato tradicional y a los tópicos del cine de consumo" (18).

Realiza filmes que nunca han sido proyectados en circuito comercial: *EL ZAPATO CHINO*, *LOS DESEOS CONCEBIDOS*, o emprende el rodaje de películas como *EL CUMPLIMIENTO DEL DESEO*, que por dificultades económicas nunca ha podido terminar.

En respuesta a una pregunta acerca del carácter "metafórico" de sus películas, explica: "Yo no podría saltarme el proceso histórico que he vivido en Chile. Esa experiencia me ha obligado a reelaborar mi lenguaje, a buscar una manera de decir las cosas. Lo metafórico se da frente a una barrera que uno encuentra. Mientras más fuerte es esa barrera, más sutiles son las formas de transgresión. Y así se va acercando uno a la metáfora" (19).

Carlos Flores había hecho ya algunos documentales en los años de la Unidad Popular, entre ellos, *DESCOMEDIDOS Y CHASCONES*,



"PEPE DONOSO" (1976), DE CARLOS FLORES.



un trepidante cortometraje sobre aspectos de la vida de los jóvenes. Su estreno estaba programado exactamente para el día 11 de septiembre de 1973.

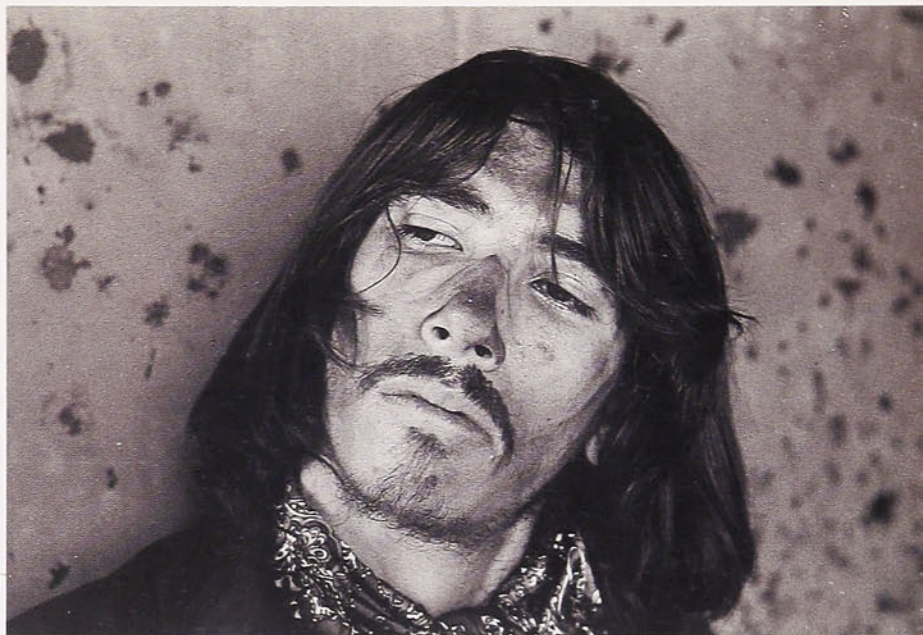
Hizo durante estos años dos películas: *PEPE DONOSO* (1977), medimetroaje en que el escritor habla de su vida y de su obra, y *EL CHARLES BRONSON CHILENO (IDENTICAMENTE IGUALES)*, que culmina en 1984 al cabo de un largo y laborioso itinerario. Es un largometraje construido alrededor de un tema que inquieta obsesivamente a su realizador: la manía chilena de la copia, el tic sociocultural de querer "ser parecido a".

Hay otros nombres. Realizan medimetroajes y documentales que sólo se exhiben en circuitos ajenos a la distribución comercial. Mencionemos algunos: Patricio y Juan Carlos Bustamante (*DOMINGO DE GLORIA, EL MAULE*, 1980), Guillermo Cahn (*CACHUREOS*, 1977), David Benavente (*EL WILLY Y LA MYRIAM*, 1983), e Ignacio Agüero, cuyo *NO OLVIDAR* (1982) es un buen anticipo del laureado documentalista en que se convertirá algunos años más tarde.

Pero en conjunto, puede decirse que durante este período el espacio ocupado anteriormente por la producción cinematográfica pasa a ser reemplazado por el video. Asume las características de un verdadero "boom". Según Yessica Ulloa, que ha investigado el tema, hasta 1984 se habían producido en el país 200 videos y dos años después la cifra se había duplicado.

Lo más interesante es que este auge está asociado a la presencia de "productores independientes" –individuos o entidades colectivas–, que eran no sólo ajenos al sistema de comunicación oficial, sino que con frecuencia aparecen produciendo videogramas en los que el tema central es "la defensa de la libertad de expresión y creación, la modificación del contexto autoritario y el reforzamiento del proceso de democratización" (20).

EL CHARLES BRONSON CHILENO" (1984), DEL MISMO REALIZADOR.



Por su mayor economía y su facilidad de manipulación, el video reemplaza al filme de 16 mm., soporte casi exclusivo del documental en otros tiempos. El resultado es que nunca antes el género se había mostrado tan vital. Puede decirse que no hay aspecto de la vida nacional de estos años que no haya sido recogido en imágenes. La cantidad –y la calidad– de los videos documentales es tal, que quienquiera que en el futuro se proponga investigar la realidad histórica de este período, no sólo no podrá prescindir de este material, sino que tendrá en él una fuente de información y análisis del más inapreciable valor.

Ningún cineasta chileno se sustrajo a la tentación (o necesidad) de trabajar con las nuevas tecnologías. Pero además surge una constelación de realizadores, cuya nómina es tan extensa que es imposible señalarlos sin correr el riesgo de incurrir en exclusiones tan injustas como involuntarias. Se hacen documentales pero también se trabaja con el video experimental (video-arte, en particular) y se incursiona también en la ficción. En este terreno, Yessica Ulloa homologa un total de 18 videogramas argumentales en el período 1978-1984.

Entre los muchos aspectos de interés que podrían abordarse a propósito de este fenómeno, señalemos al menos dos: la labor ejercida por los colectivos de filmación, que son muchos y la mayoría muy valiosos (algunos se mantienen todavía en plena actividad), y la presencia de un extenso contingente de mujeres. Esto último es coherente con el fenómeno de la emergencia femenina, que se da en esta década en Chile en casi todos los campos de la vida nacional y en particular en los medios de comunicación.

La producción en video no ha cesado. Aunque hoy se da con características diferentes, su presencia sigue siendo significativa. Sus cultores se cuentan por docenas y todos los años se realizan festivales concurridos y exitosos (21).

U

n año crucial, por muchos conceptos, es 1983. Conocido como el "año de las protestas", la situación política y social sufre cambios que afectan no pocos aspectos de la vida nacional.

Se relajan ciertos controles oficiales hasta un punto que hacia fines del año la atmósfera espiritual y de opinión del país ya no es la misma. Paralelo al nacimiento de los grandes conglomerados políticos de la oposición, hay mutaciones importantes en la esfera cultural. Se suprime la censura de libros, lo que dará lugar a corto plazo a que se produzca un pequeño pero significativo "boom" en la producción editorial. Se revitalizan los semanarios existentes y se fundan otros, todo lo cual contribuye a romper la atonía prevaleciente hasta entonces. Una sociedad afónica siente, de repente, que acaba de recuperar el habla.

Entre los creadores del mundo de la cultura exiliados se inicia una lenta pero sostenida tendencia al retorno. Ese mismo año vuelven algunos cineastas: entre otros, Douglas Hübner, Pedro Chaskel, y realizadores muy jóvenes, formados enteramente en el destierro, como Luis Eduardo Vera y Gonzalo Justiniano.

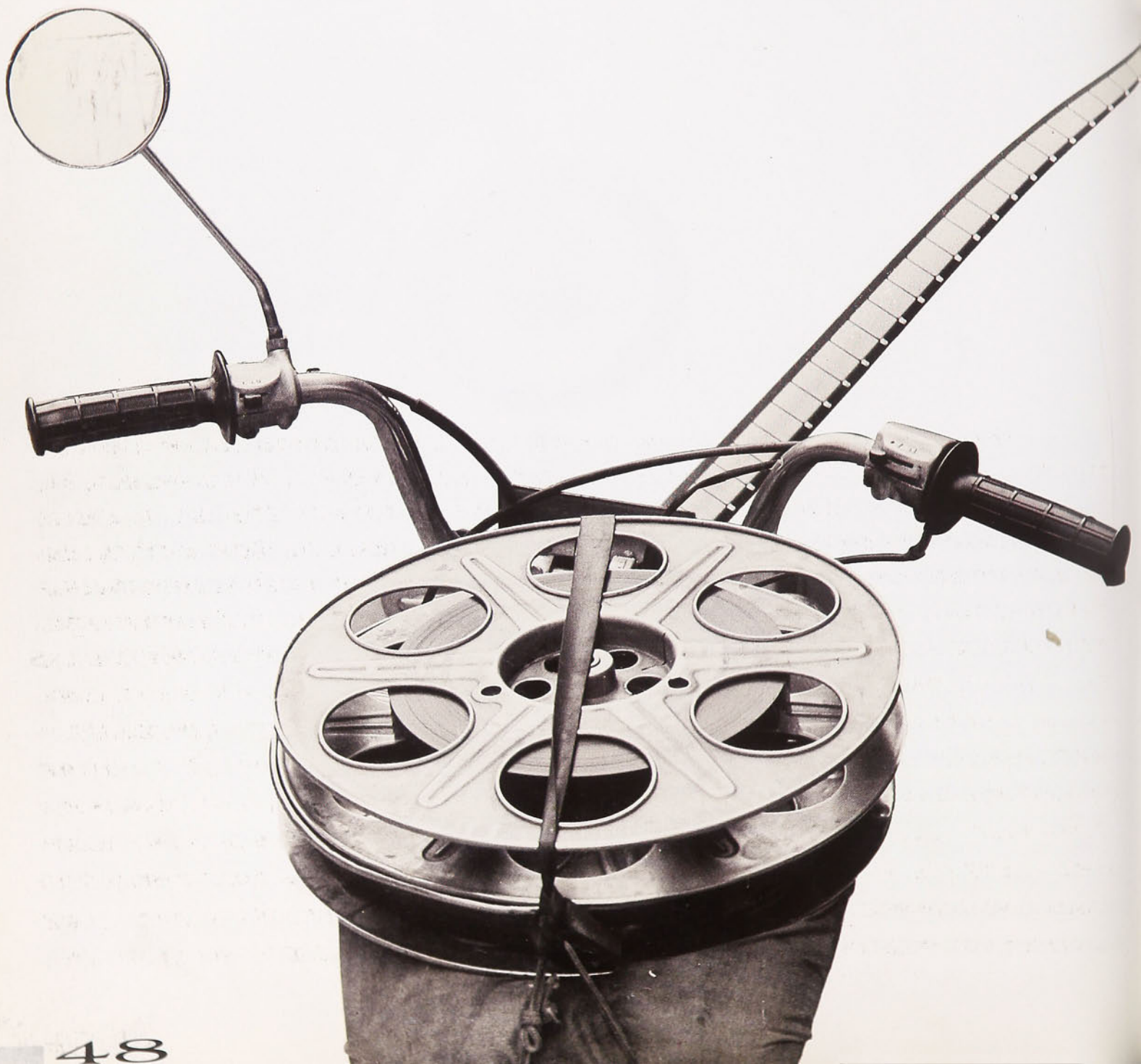
Esta disposición al regreso está asociada a un notorio fenómeno de cambio en los temas que hasta ese instante habían sido dominantes en la producción cinematográfica de los cineastas del exilio. Para algunos, el problema se plantea claramente en términos de cese de la preocupación por "lo chileno": están en un país determinado, su integración en él es cada día mayor y las vivencias de la tierra natal empiezan a sentirse lejanas y hasta ajenas. En otros, la obsesión por lo que ocurre en Chile se mantiene, pero procura encontrar una sinfonía mayor con la realidad que el país está viviendo en ese instante. Como quiera que sea, en ambos casos queda de manifiesto que las temáticas dominantes de lo que hasta entonces ha sido el "cine chileno del exilio" están virtualmente agotadas.

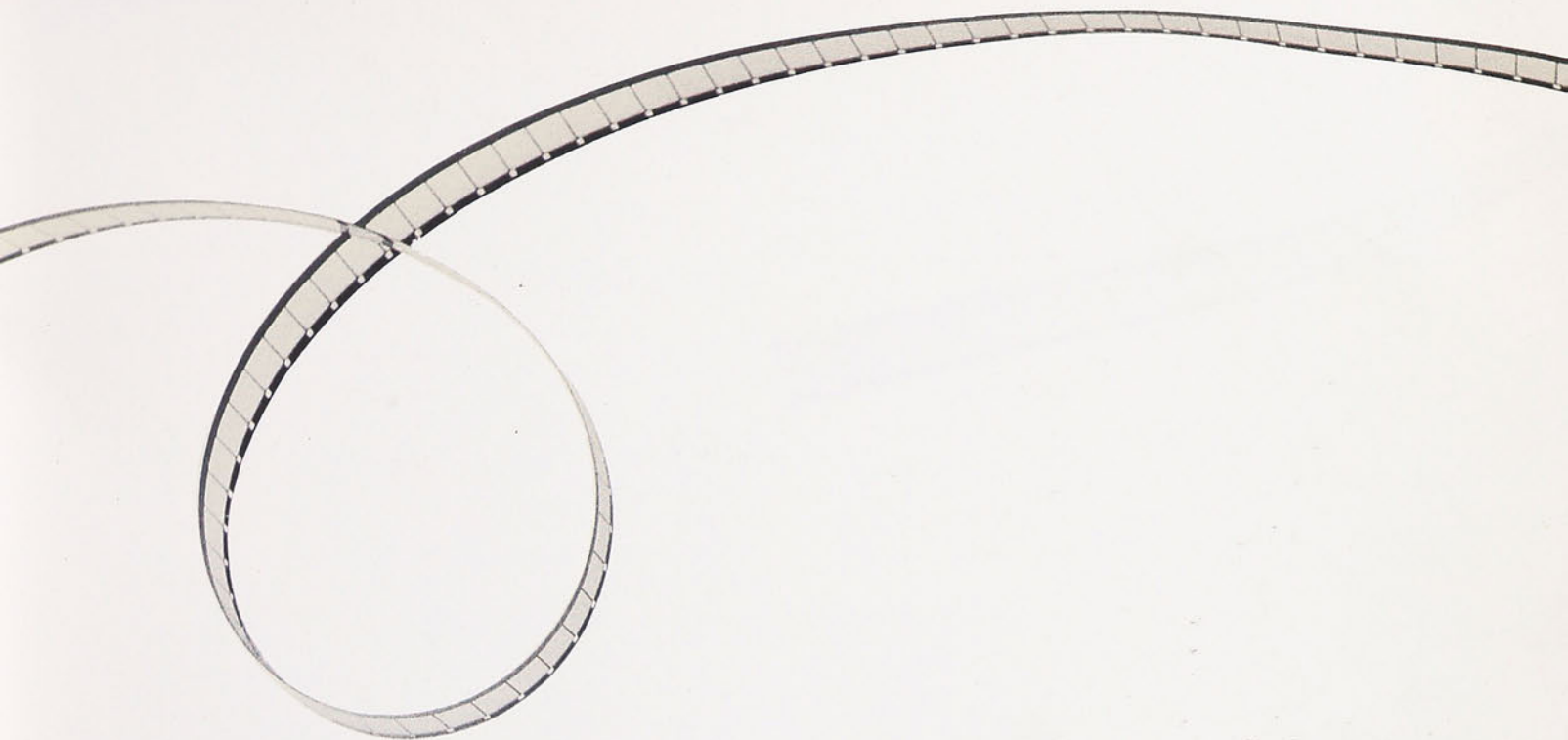


En el caso de aquellos que no renuncian a insistir en mostrar al país en sus filmes, se generaliza una tendencia a aprovechar los resquicios legales (o menos legales) que ha abierto la nueva situación política, para viajar a Chile y filmar lo que aquí se vive en ese instante. Lo hacen en ese mismo año cineastas como Angelina Vásquez (*FRAGMENTOS DE UN DIARIO INACABADO*) o Rodrigo Gonçalves (*ASI GOLPEA LA REPRESION, REBELION AHORA*) y en los años inmediatamente posteriores, Miguel Littin y Patricio Guzmán, que vuelven, el primero en un ingreso clandestino del que resultó la tetralogía *ACTA GENERAL DE CHILE*, y el segundo en 1986, en el que filma el documental *EN NOMBRE DE DIOS*.

Es evidente que en lo que al cine del exilio se refiere, una larga etapa empieza a cerrarse. Son varios los signos, y uno de los más expresivos es el que marca la película *CHILE, NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO*, que aparte de sus calidades, tiene el mérito de aportar una nueva mirada. Su tema único: las grandes protestas populares de 1983. Fue íntegramente filmada en Chile por cineastas que nunca habían abandonado el país. El equipo —que ocultaba su identidad tras la denominación de Colectivo Ojo— estaba encabezado en Chile por Hernán Castro y los correalizadores en el exterior eran Gastón Ancelovici y René Dávila. Todo el trabajo de edición y montaje del filme se hizo en París.

La película aparece claramente a caballo entre esas dos vertientes del cine chileno que hasta ese instante se han mantenido separadas. No es ni "del exilio" ni "del interior". Es de ambas partes. Y desde el punto de vista de su temática, es evidente su fidelidad a un enfoque que es nuevo para unos y para otros. Para los desterrados, que en sus historias habían mirado hasta ese instante invariablemente hacia el pasado, y para los de adentro, porque aunque se lo hubieran propuesto, todo se confabula para impedirles filmar un presente que les era también, por obra de las circunstancias, una realidad difícil de aprehender.

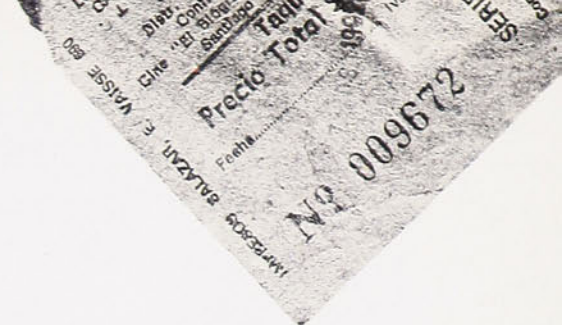




"NO HACER MAS UNA PELICULA COMO SI FUERA LA ULTIMA". ENTREVISTA CON LUIS BOCAZ, EN *ARAUCARIA DE CHILE*, Nº 11, MADRID, 1980, PAGES. 101-118. J. MOUESCA, OP. CIT., PAG. 37 ISABEL PARRA, "CONVERSACION CON MIGUEL LITTIN", EN *ARAUCARIA DE CHILE* Nº 21, MADRID, 1983, PAGES. 77-94. WALDO ROJAS, "RAUL RUIZ: IMAGENES DE PASO", EN *RAUL RUIZ*, FILMOTECA ESPAÑOLA, 13^{er}. FESTIVAL DE CINE DE ALCALA DE HENARES, TORREJON DE ARDOZ, 1983, PAGES. 139-146. MALCOLM COAD, "GRANDES ACONTECIMIENTOS Y GENTE CORRIENTE", EN *RAUL RUIZ*, FILMOTECA..., OP. CIT. PAGES. 101-108. REGIS DEBRAY, FILOSOFO Y ESCRITOR FRANCES. SU LIBRO *REVOLUCION EN LA REVOLUCION* FUE UNA SUERTE DE LIBRO DE CABECERA DE LOS PARTIDARIOS EN LATINOAMERICA DE LA VIA INSURRECCIONAL EN LOS AÑOS 60. ACOMPAÑO AL CHE GUEVARA EN SU TENTATIVA DE ORGANIZAR LA GUERRILLA EN EL INTERIOR DE LA SELVA BOLIVIANA. DETENIDO POR LOS MILITARES, ESTUVO ENCARCELADO LARGOS AÑOS. PASCAL BONITZER, "LA VOIX VEILLE", EN DOSSIER DEDICADO A LA *TIERRA PROMETIDA*, *CAHIERS DU CINEMA* Nº 253, PARIS, OCT.-NOV. 1974, PAGES. 22-29. SOBRE EL "CINE DE LA UNIDAD POPULAR" HAY UNA ABUNDANTE BIBLIOGRAFIA. CITEMOS ALGUNOS TITULOS: *EL CINE DE ALLENDE*, DE FRANCESCO BOLZONI (FERNANDO TORRES-EDITOR, VALENCIA, 1974); PATRICIO GUZMAN-PEDRO SEMPERE, *CHILE, EL CINE CONTRA EL FASCISMO* (F. TORRES-EDITOR, VALENCIA, 1977); VARIOS AUTORES, *LES CINEMAS DE L'AMERIQUE LATINE* (L'HERMINIER, PARIS, 1981), EL CAPITULO DEDICADO A CHILE; *LITERATURA CHILENA, CREACION Y CRITICA*, Nº 27 (LOS ANGELES, CAL., ENERO-MARZO 1984), NUMERO MONOGRAFICO DEDICADO AL CINE; *ARAUCARIA DE CHILE*, Nº 11 (MADRID, 1980), "CAPITULOS DE LA CULTURA CHILENA: EL CINE", PAGES. 97-155; JACQUELINE MOUESCA, *PRATIQUE ET DIFFUSION DU CINEMA SOUS L'UNITE POPULAIRE* ("MAITRISE", UNIVERSITE DE PARIS-VIII VINCENNES, 1978), Y DE LA MISMA AUTORA, *PLANO SECUENCIA...* YA CITADO. DATOS RECOGIDOS POR GASTON ANCELOVICI PARA EL CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA CINEMATECA CHILENA DEL EXILIO, QUE FUNCIONO EN MADRID Y



POSTERIORMENTE EN PARIS. REPRODUCIDOS, CON INFORMACIONES COMPLEMENTARIAS DE SUZANA PICK, EN EL NUMERO ESPECIAL YA CITADO DE LA REVISTA *LITERATURA CHILENA*. (10) SUZANA M. PICK, "LA IMAGEN Y EL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO", EN *LITERATURA CHILENA*, NUM. CIT., PAG. 43. (11) SOBRE EL "CINE CHILENO DEL EXILIO" HAY NO POCAS REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS. EXCLUYENDO LAS OBRAS DE BOLZONI Y GUZMAN-SEMPERE, CONSULTENSE SOBRE EL TEMA TODOS LOS OTROS TITULOS QUE SE CITAN EN LA NOTA (8). (12) V. J. MOUESCA, OP. CIT., CAPITULO VI, "RAUL RUIZ: UN CINE SIN FRONTERAS", PAGES. 109-136. (13) LOUIS MARCORELLES, *LE MONDE*, PARIS, 20-V-76. (14) HAY UN CAPITULO QUE AQUI NO SE INCLUYE. ES EL CINE HECHO POR CINEASTAS EXTRANJEROS EN TORNO AL TEMA DE CHILE, Y QUE COMPRENDE UNA SORPRENDENTE CANTIDAD DE PELICULAS, CORTOS Y LARGOMETRAJES, DOCUMENTALES Y FILMES DE FICCION, REALIZADOS POR CINEASTAS DE MUCHOS PAISES DIFERENTES. UNO DE LOS CASOS MAS NOTABLES, TANTO POR LA CALIDAD COMO POR LA CONTINUIDAD Y VOLUMEN DE LO PRODUCIDO, ES SEGURAMENTE EL DE LOS REALIZADORES ALEMANES WALTER HEINOWSKI Y GERHARD SCHEUMANN, CELEBRES DOCUMENTALISTAS DE LA HOY DESAPARECIDA R.D.A. REALIZARON ALREDEDOR DE UNA DOCENA DE PELICULAS SOBRE NUESTRO PAIS. ENTRE ELLAS UNA TRILOGIA DE GRAN IMPORTANCIA: *LA GUERRA DE LOS MOMIOS*, *YO FUI, YO SOY, YO SERE* Y *EL GOLPE BLANCO*. LA PAREJA HABIA ESTADO EN CHILE ANTES DEL GOLPE FILMANDO NUMEROSOS ASPECTOS DE LA VIDA DEL PAIS, PERO VOLVIERON DESPUES, HACIENDOSE PASAR POR UN EQUIPO DE TELEVISION DE LA REPUBLICA FEDERAL ALEMANA, LO QUE LES PERMITIO, ENTRE OTRAS COSAS, RODAR EN EL INTERIOR DE PRISIONES COMO CHACABUCO Y PISAGUA. COMO ES NATURAL, EL GRUESO DE LA PRODUCCION ESTA COMPUESTA POR DOCUMENTALES, CUYA LISTA ES MUY EXTENSA. ALGUNOS DE LOS MAS SIGNIFICATIVOS: *SEPTIEMBRE CHILENO*, DE LOS FRANCESES BRUNO MUEL Y THEO ROBICHET; *EL CORAZON DE CORVALAN*, DEL SOVIETICO ROMAN KARMEN; *LA VICTORIA* Y *REINA LA TRANQUILIDAD EN EL PAIS*, DEL



ALEMAN PETER LILIENTHAL; *LA HORA DE LOS CERDOS*, DEL CUBANO SANTIAGO ALVAREZ; *LA ESPIRAL*, DE UN EQUIPO ENCABEZADO POR EL SOCIOLOGO BELGA ARMAND MATTELART; *LA SOLEDAD DE UN CANTOR DE FONDO*, DEL FRANCÉS CHRIS MARKER, SOBRE UNA VELADA DEDICADA A CHILE POR YVES MONTAND; *CHILE-IMPRESIONES*, DEL ESPAÑOL JOSE MARIA BERZOSA, TETRALOGIA PREPARADA POR CUENTA DE LA TELEVISION FRANCESA; *ENTREVISTA CON SALVADOR ALLENDE*, DEL ITALIANO ROBERTO ROSSELINI; *CHILE, ¡HASTA CUANDO!*, DEL AUSTRALIANO DAVID BRADBURY, ETCETERA. TAMBIEN SE FILMARON ALGUNOS LARGOMETRAJES ARGUMENTALES. ENTRE OTROS, *CANTATA DE CHILE*, DEL CUBANO HUMBERTO SOLAS, Y *DULCE PATRIA*, DEL GRIEGO MICHAEL CACOYANNIS (CELEBRE POR SU PELICULA *ZORBA EL GRIEGO*). PERO LA MAS IMPORTANTE, TANTO POR SU CALIDAD COMO POR LA ENORME DIFUSION MUNDIAL QUE ALCANZO, ES *MISSING (DESAPARECIDO)*, DEL FRANCÉS COSTA-GAVRAS, CON LA ACTUACION DE JACK LEMMON Y SISSY SPACEK. RECIBIO LA PALMA DE ORO EN EL FESTIVAL DE CANNES DE 1982. (PARA UNA INFORMACION MAS EXTENSA, VER "CHILE VISTO POR LOS CINEASTAS EXTRANJEROS", APENDICE DEL LIBRO DE J. MOUESCA, *PLANO SECUENCIA...* YA CITADO, PAGS. 179-194). (15) LOS TERMINOS "DESARTICULACION" Y "RECOMPOSICION" FUERON ACUÑADOS POR MARIA DE LA LUZ HURTADO EN SU TRABAJO *LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN CHILE, LIMITES Y POSIBILIDADES DE SU DEMOCRATIZACION* (CENECA, SANTIAGO, 1985), OBRA ESENCIAL PARA COMPRENDER CABALMENTE ESTE PERIODO. (16) V. JUAN CARLOS ALTAMIRANO, "LAS DICOTOMIAS DEL CINE DE ADENTRO", EN *CINE* nº 40, SANTIAGO, OCTUBRE 1990. (17) *IBID.* (18) YESSICA ULLOA, *VIDEO INDEPENDIENTE DE CHILE*, CENECA, SANTIAGO, 1985. VER TAMBIEN SU ARTICULO "ESPACIO ABIERTO: LA PRACTICA COMUNICACIONAL EN VIDEO", EN *CHILE VIVE*, MADRID, 1987, PAGS. 128-130. (19) *IBID.* (20) POR LA CANTIDAD DE CULTORES DEL GENERO Y POR LA MAGNITUD DEL REPERTORIO ACUMULADO EN ESTOS AÑOS ES EVIDENTE QUE HACEN FALTA TRABAJOS DONDE SE ESTUDIE EN DETALLE ESTA PRODUCCION.





VALPARAISO MI AMOR (1969), DE ALDO FRANCA.



JULIO COMIENZA EN JULIO (1979), DE SILVIO CAIOZZI.



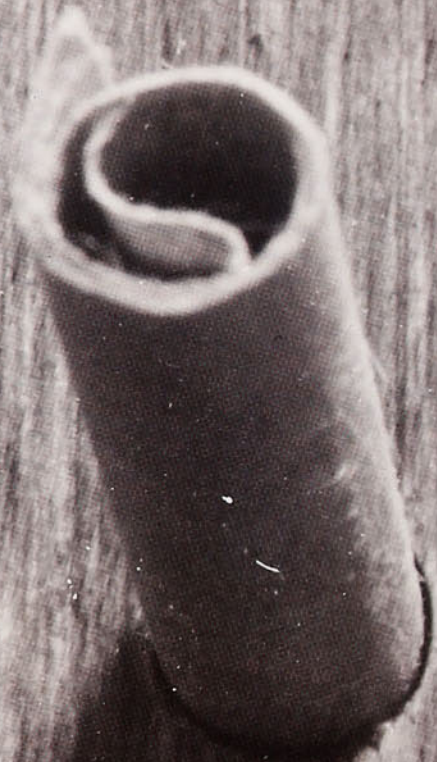
EL CHACAL DE NAHUEL TORO (1969), DE MIGUEL LITVIN.



EL CINE DE CHIL



4



2

E EXTRAMUROS



1



3

E

n 1990, después de poco más de veinte años de haberse realizado el Segundo Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, la ciudad revive el acontecimiento con el Tercer Festival Internacional de Cine, llamado con propiedad "del Reencuentro".

La democracia se ha restablecido en el país meses antes, y las condiciones se dan, por fin, para que las dos vertientes en que aparecía dividido desde 1973 el cine chileno, se reúnan, se conozcan, cotejen experiencias y hagan conjuntamente el balance de lo que han realizado en los 17 años de trabajo separado. "Los del interior" y "los del exilio" aportan no sólo su presencia sino, lo que es más importante, exhiben algunas de sus mejores películas.

En lo que al cine del Chile "de extra-muros" se refiere, la muestra es pequeña, aunque significativa. Sirve para conocer filmes importantes, para profundizar en la obra de algunos realizadores y para descubrir a otros, antes completamente desconocidos en el interior. Sirve, también, para mostrar las distintas etapas creadoras vividas en el exilio, la evolución de los contenidos temáticos, los diferentes modos de ver a Chile y de contar su realidad.

Uno de los cineastas de la diáspora mostrado en el Festival fue Orlando Lübbert, que hacia 1985 insistía todavía en una temática de denuncia frontal del régimen militar.

Realizador afincado en la República Federal Alemana, cultivó en el primer tiempo principalmente el género documental (*LOS PUÑOS FRENTE AL CAÑÓN*, 1975, en colaboración con Gastón Ancelovici; *RESIDENCIA EN LA TIERRA*, 1979; *CHILE, DONDE COMIENZA EL DOLOR*, 1981-87; *CHILE, LA CULTURA NECESARIA*, 1986). También incursiona en el cine argumental. Filmó en 1979, en la RFA, *EL PASO*, un largometraje en que se dramatizan, con la tentativa de fuga a través de un paso cordillerano de un trío de militantes de la Unidad Popular, algunos de sus conflictos ideológicos.

En 1986 realiza *LA COLONIA*, en que por la vía de la ficción se recrea la tenebrosa historia de Colonia Dignidad. A diferencia de la primera, que fue enteramente interpretada por actores chilenos, ésta aparece como un producto en que con excepción del tema y de



la nacionalidad del director, todo lo demás es alemán.

En *EL COLOR DE SU DESTINO* (1985-1986), de Jorge Durán, en cambio, el cineasta del exilio recrea la vida del chileno en el destierro, pero con la percepción ya muy clara de la perspectiva del retorno. Su realizador ha hecho en Brasil, donde reside, numerosos guiones para el cine y la televisión. En ésta, su primera película, trata del caso del adolescente chileno plenamente integrado a la vida de Río de Janeiro, pero a quien en algún momento empieza a atormentarlo en sueños la evocación del Chile que vivió de niño. Contra la opinión de sus padres, decide retornar.

El filme, como lo señaló un crítico, aparte de que sorprende y emociona en muchos niveles, "funciona como una suerte de resumen de lo que está pasando y, por sobre todo, de lo que ocurrió con el cine chileno".

"Por un lado, tiene todos los elementos del cine del exiliado que habla del exilio; por otra parte, posee una energía y una mirada que lo asocia a los filmes y a los intereses de los nuevos realizadores", los que se han formado en el país (1). *EL COLOR DE SU DESTINO* ha sido distinguido en Brasil, Cuba y Colombia con numerosos premios.

Como si se tratara de proseguir con la historia del joven que vuelve, insinuada en el filme de Jorge Durán, sin previo acuerdo, otro cineasta, éste radicado en Francia, aborda ya derechamente el choque con la realidad del interior del chileno que regresa tras 14 años de ausencia. En *TIERRA SAGRADA* (1986-87) –"filme mágico" según los decires de Raúl Ruiz–, Emilio Pacull, su realizador, expone sin panfletarismo un compromiso con Chile, al que mira en forma mesurada aunque sin escamotear la imagen de la tierra ultrajada y relegada a un autoexilio agobiante. Pacull sostiene que "el cine debe ser universal" y que su visión del mundo es "globalizante", porque piensa que "la realidad no se debe parcelar". De esa conciencia tal vez nazca la intensidad con que el protagonista vive el reencuentro con su "parcela", en la que probablemente encuentre el eco metafórico de emociones universales.

Un par de años antes que Durán y Pacull llevaran a la pantalla sus anhelos de retorno y el reencuentro concreto con el país, en Portugal se filmaba una de las películas chilenas más singulares que se hayan realizado en el exilio, y en la cual la evocación de Chile se

ROBERTO PARADA EN EL PAPEL DE PABLO NERUDA. CON OSCAR CASTRO, EN "ARDIENTE PACIENCIA" (1983).

"EL PASO" (1978), DE ORLANDO LÜBBERT.

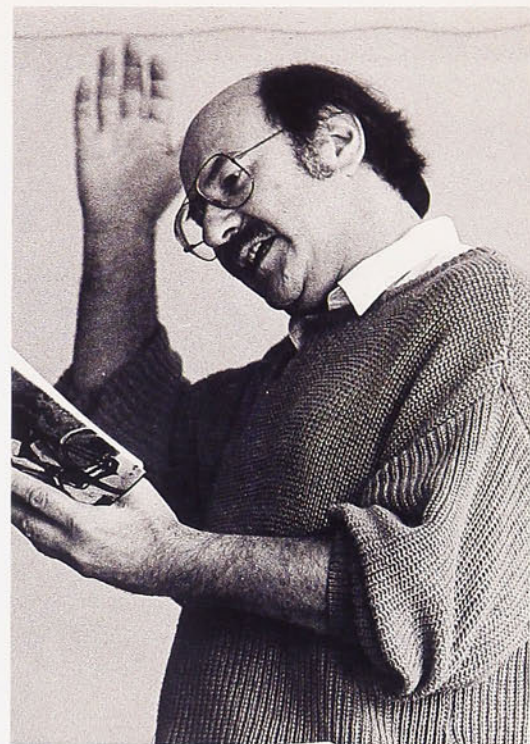


"LOS PUÑOS FRENTE AL CAÑÓN" (1975), DE ORLANDO LÜBBERT Y GASTON ANCELOVICI





ANTONIO SKÁRMETA, EL REALIZADOR.



producía mediante el expediente de convocar a la ficción a quien mejor y con una proyección más universal lo ha representado, Pablo Neruda.

Se trata de *ARDIENTE PACIENCIA*. Su autor, Antonio Skármeta, era antes del golpe uno de los escritores más vitales y destacados de su generación. En el destierro continuó escribiendo, pero a partir de un cierto momento incursiona en el cine, primero como guionista y luego como realizador. *PERMISO DE RESIDENCIA* (1979) es un regocijante cortometraje en que la vida del exilio se cuenta a través de la eterna espera de la caída, que no llega, del gobierno de Pinochet; y tres años después un largo argumental, *SI VIVIERAMOS JUNTOS*, en que la ficción se mezcla con el género documental a propósito de los artistas exiliados. El 83 realiza *ARDIENTE PACIENCIA*, título inspirado en un verso de Rimbaud citado por Neruda cuando recibe en Estocolmo el Premio Nobel.

Skármeta, quien después convirtió la historia en novela (de la que se han hecho ya muchas ediciones en España, Argentina y Chile) y más adelante en obra teatral, cuenta en ella una situación imaginaria vivida por el poeta en Isla Negra con el cartero de la localidad: viene a ser algo así como la encarnación del pueblo chileno. Con este hilo conductor, el relato introduce hechos históricos: su fugaz candidatura presidencial, el Premio Nobel, los días del golpe de Estado y su muerte.

La película se filmó cuando el "cine chileno del exilio" estaba entrando a su tramo final como fenómeno colectivo y ella parece querer resumir –sin proponérselo– ciertos rasgos esenciales comunes al trabajo de los artistas de la diáspora: su implantación en un medio internacional inevitable y hasta una suerte de apoteosis cosmopolita, pero centrado todo ello en un propósito inequívocamente Chileno.

Skármeta llega desde Berlín Occidental a filmar a Portugal, y sus actores vienen de todas partes: Roberto Parada desde Chile, Oscar Castro desde París, Marcela Osorio desde Roma, Naldy Hernández desde la hoy desaparecida República Democrática Alemana. La película, sin embargo, no puede proponerse nada más genuinamente chileno: se trata de Neruda, el mayor fenómeno cultural que haya dado nuestro país (2).

D

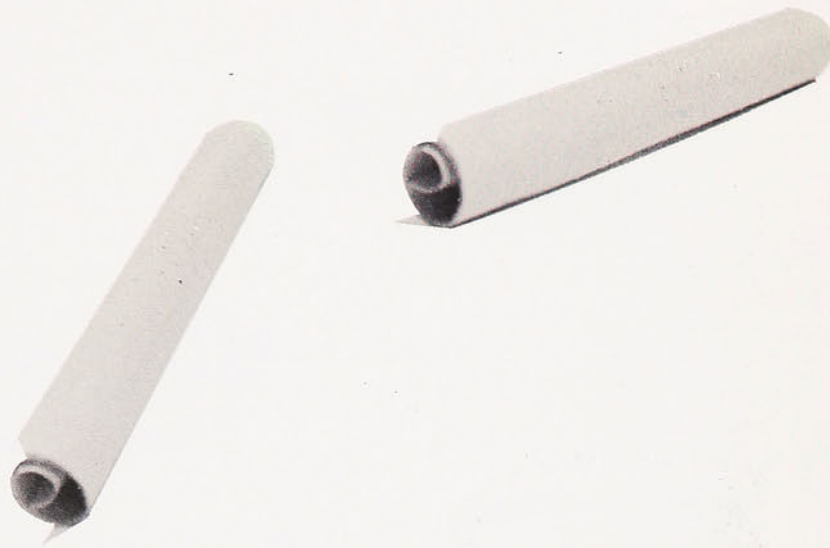
e muy distinto carácter son dos de las películas de autores importantes del exilio que vienen a Chile y recogen en sendos documentales su visión del país que reencuentran.

La menos personal –el punto de vista del realizador se sitúa enteramente en el exterior de los acontecimientos– es *EN NOMBRE DE DIOS*, de Patricio Guzmán. En 1986 viene a Chile, que no veía desde hacía 13 años, y hace más o menos lo mismo que cuando filmó sus grandes documentales anteriores, *EL PRIMER AÑO* y *LA BATALLA DE CHILE*, pone la cámara frente a los acontecimientos y los registra.

Claro que esta vez, como el tema es demasiado vasto para lo que le permiten su tiempo y la infraestructura de que dispone, elige un sesgo bien preciso: el de la presencia de la Iglesia en la lucha contra la dictadura. Debido quizás a esto el filme no logra adquirir ese carácter *TOTAL* que tienen sus realizaciones anteriores, lo que no daña, en todo caso, nada de su intensidad y eficacia y no le impide ser uno de los mejores documentales que se hayan hecho sobre el drama chileno del tiempo de los militares (el filme, lamentablemente, aún no ha sido exhibido en Chile).

En esta película, Guzmán reincide en el estilo del plano-secuencia, lo que le permite ganar en verosimilitud y en intensidad narrativa, metiendo literalmente al espectador en la historia. El realizador, por su parte, se asoma a los hechos que muestra aportando una cuota constante de reflexión; mostrándose capaz de tomar la distancia necesaria sin dejar por ello de esclarecer, aunque no lo diga, cuál es su elección, su punto de vista.

El *ACTA GENERAL DE CHILE*, de Miguel Littin, tiene un planteamiento radicalmente diferente. Por una parte, aparece como un proyecto extremadamente ambicioso, totalizador, tal como lo sugiere su título, y por la otra, la visión está deliberadamente cargada de



subjetividad. Es, desde luego, el Chile que Littin ha encontrado después de una ausencia de doce años. Pero es también el Chile que él ha elegido mirar y mostrar. De allí las connotaciones líricas de muchas de sus secuencias y de allí también la omnipresencia del autor, rasgo que explica el carácter y hasta el título que García Márquez le dio a su libro *AVENTURA DE MIGUEL LITTIN, CLANDESTINO EN CHILE*, escrito en torno a la misma peripecia.

La película, filmada con la ayuda de la Televisión Española, dura cuatro horas y está dividida en cuatro partes, de las que quizás la que tenga mayor interés sea la última, dedicada a Salvador Allende. Si se tiene en cuenta que con la perspectiva del tiempo la figura de Allende cobrará inevitablemente un relieve mayor, la importancia de este episodio fílmico será también más considerable. Porque se trata, creemos, de la semblanza más acabada que se haya hecho hasta ahora del malogrado presidente chileno.

En una línea que se mueve en forma equidistante de los dos filmes anteriores hay que ubicar el documental *DULCE PATRIA*, de Juan Andrés Racz. Filmado en 1985, es decir el mismo año en que Littin ingresaba al país para hacer su película, Racz tiene menos experiencia como cineasta que éste y que Guzmán, pero tuvo tal vez una ventaja con respecto a ellos a la hora de elegir los temas de filmación: su permanencia en Chile más prolongada. Conocía mejor, por lo tanto, las características del medio y estaba en esas circunstancias en condiciones más favorables para lograr una síntesis del momento chileno más variada, más rica en elementos de análisis y también, en algunos aspectos, más atractiva. Lo cierto, en todo caso, es que *DULCE PATRIA* es el filme que ha abarcado el abanico más amplio de aspectos de la vida del país bajo el gobierno militar; están allí los tópicos ligados a la lucha política, además de escenas del acontecer cotidiano, fuera de algunos testimonios conmovedores y hasta espectaculares que nunca antes habían sido mostrados; trata de la situación de los jóvenes, tocando no sólo los aspectos políticos; hace hablar a los opositores a Pinochet, pero también a sus partidarios, aquellos a quienes esos años les significaron prosperidad y fortuna.

E

n 1983, según hemos señalado, varios cineastas vuelven al país y la tendencia continúa en los años siguientes. Naturalmente, junto con regresar, su propósito central es hacer películas. No es fácil al principio para muchos de ellos descubrir los temas posibles de su trabajo, aunque, obviamente, una de las direcciones inevitables es la del tratamiento de los problemas de la reinsertión.

Dos han sido los cineastas que, una vez retornados, han abordado de modo explícito este tema. Uno de ellos es Claudio Sapiaín, que regresa a Chile en 1985 y filma en 1989 el documental *UNA VEZ MAS, MIPAIS*, apoyándose en la ayuda que Suecia—su país de acogida en el exilio— le proporciona. Sapiaín ha cultivado durante años ese género, con acento explícito en la temática política (*ESCUELA SANTA MARIA DE IQUIQUE*, 1970; *LA CANCION NO MUERE, GENERALES*, 1976; *CANTO LIBRE*, 1980; *¿ES AMERICA LATINA EN BLANCO Y NEGRO?*, 1983, entre otros títulos), pero en el medimetraje que se muestra en el Tercer Festival la nota dominante es autobiográfica. De hecho, la historia gira en torno a su regreso efectivo.

Le corresponde a otro cineasta retornado desde Suecia realizar la película más ambiciosa que se ha hecho sobre el tema: Luis Eduardo Vera. Salió de Chile el 73 antes de cumplir 25 años. Estuvo primero en Perú antes de instalarse en Rumania, donde se gradúa en la Escuela de Cine de Bucarest. Filma allí documentales, entre ellos, el 78, *ELEGIA*, sobre el Che Guevara. Abandona luego ese país—como la enorme mayoría de los más de mil chilenos que habían buscado allí asilo—y se instala en Suecia, donde continúa su labor de realizador.

Regresa a Chile el 83 y al año siguiente hace un largo argumental, *HECHOS CONSUMADOS*, basado en una obra teatral de Juan Radrigán, que fuera nombre clave de la dramaturgia chilena de principios de la década del 80. Tiene una fría acogida de público y de



crítica. Tres años después, Vera estrena *CONSUELO, UNA ILUSION*, que cuenta lo que le ocurre a un chileno que vuelve tras largos años de exilio sin mostrarse capaz de resolver sus conflictos afectivos, entre el amor que conserva en Chile y la compañera sueca que ha conocido en el exilio.

El hecho de que la trama se sitúe en Valparaíso da oportunidad para algunas bellas tomas, y en la historia, además, hay situaciones verdaderas y conmovedoras.

La película, con poca suerte, fue recibida con una cierta frialdad que quizás haya que atribuir al reducido interés que talvés suscita la vida de los chilenos del exilio. Eso explica acaso la levedad de la frase de aquel comentarista que resume su visión del dilema del protagonista diciendo: "Por eso, todo el lío ético y amoroso de Manuel es de fácil solución: la sueca es mejor".

No pocos chilenos murieron en el destierro. Héctor Ríos, realizador de varios documentales y notable camarógrafo, hizo un filme en homenaje a la memoria del actor Héctor Duvauchelle, que murió en condiciones trágicas en Caracas, Venezuela.



M

illares de chilenos exiliados no han vuelto y muchos no volverán ya jamás a radicarse en Chile. Entre ellos hay creadores –cineastas, desde luego– que seguirán produciendo dondequiera que se encuentren y lo más probable es que aquello que realicen tendrá ya muy poco o nada que ver con una temática que pudiera considerarse chilena. Ya ha empezado a ocurrir, y en algunos casos el fenómeno se remonta a algunos años. Un buen ejemplo es la película *GENTILE ALOUETTE*, de Sergio Castilla, realizada en Francia en 1985, con Geraldine Chaplin y Héctor Alterio como protagonistas. Fue exhibida por primera vez en Chile en el Festival de octubre de 1990.

Castilla –quien ya tenía una labor antes de septiembre de 1973– se caracterizó en el primer tiempo del exilio por sus películas de radical corte político. Filmó en Suecia, a partir de 1974, diversos documentales, todos en la línea de denuncia. En Cuba, en 1979, rueda un largometraje argumental protagonizado por Nelson Villagra, *PRISIONEROS DESAPARECIDOS*.

Su nueva película representa un viraje considerable en la línea anterior. Es una comedia satírica de ese vago género que puede calificarse como “internacional”; amena, original y dueña de un estilo ágil y hasta brillante que rara vez han cultivado los realizadores nacionales.

Este Festival cinematográfico de Viña del Mar, que procura revivir la tradición de aquellos grandes torneos de la década de los 60, mostró varias películas en la línea de lo que estamos diciendo. Allí se exhibieron cintas como *AVENTURERA*, comedia de Pablo de la Barra, que éste presenta como “un homenaje a Venezuela –país de su exilio– y su sentido del humor y de la alegría”. Es una historia de amor que transcurre en un ambiente de luchadores de *catch-as-catch-can*, con la intriga de un atentado político como telón de fondo. Del mismo país vino también Emilia Anguita con un corto, *ENTRE LINEAS*, mientras otra mujer, Marilú Mallet, autora de una media docena de documentales de interés –entre ellos, *EL EVANGELIO DE SOLENTINAME* (1979), y *DIARIO INCONCLUSO* (1983)–, mostraba su medimetraje *ANDAHUAYLILLAS*, memorias de un niño de los Andes, realizado en 1985.

EL “CHACAL” A “SANDINO”

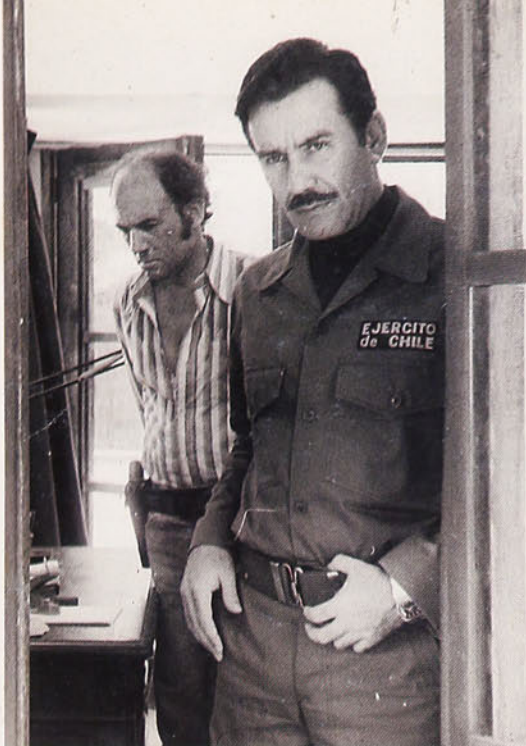


También se exhibió una película de un cineasta que había salido de Chile en 1976 y del que no se tenía mayor noticia. Instalado en Alemania, donde completó sus estudios de cine, Gustavo Graef-Marino debutó con un documental, *FILMANDO CONDOUGLAS SIRK*, que da cuenta de su admiración por el gran clásico del melodrama hollywoodense. En Viña mostró *LA VOZ*, rodada en Alemania (1988-89), una suerte de *thriller* sólidamente construido, donde la filiación nacional del cineasta se expresa en algún instante con un guiño cuyo signo es... Valparaíso.

Uno de los acontecimientos centrales de aquel Festival fue la presentación del último filme de Miguel Littin, *SANDINO*, producido, como la mayoría de sus películas, por una asociación internacional, que en este caso comprendía a Nicaragua y España.

Un poco más de veinte años habían transcurrido desde que se presentara *EL CHACAL DE NAHUEL TORO*. Ya se ha aludido a la producción posterior del cineasta durante los años de la Unidad Popular. En el exilio, Littin realiza *ACTAS DE MARUSIA* (1976), basada en una novela de Patricio Manns, que reconstruye en forma libre la historia de una huelga en una oficina salitrera, a principios de siglo, y la forma en que se reprimió. La protagonizó el actor italiano Gian Maria Volonté, y el filme puede considerarse, en la filmografía del realizador, la tentativa de incursión más concreta en el cine de intención militante.

Con posterioridad, Miguel Littin, instalado en México durante la mayor parte de sus años de destierro, abandona durante algún tiempo la temática chilena y pasa a otra etapa: la del cineasta latinoamericano que aspira a atrapar en sus películas, con un cierto propósito totalizador, una realidad más vasta que la de su solo país. Busca la inspiración, para conseguirlo, en la obra de algunos grandes escritores. Filma así, en 1978, *EL RECURSO DEL METODO* (exhibida en algunos países con el título ¡*VIVA EL PRESIDENTE!*), basada en la novela homónima en que Alejo Carpentier recrea, a partir de diversos modelos, la imagen del dictador latinoamericano típico del primer tercio del siglo XX. El personaje lo interpreta Nelson Villagra.



"PRISIONEROS DESAPARECIDOS" (1979), DE SERGIO CASTILLA.

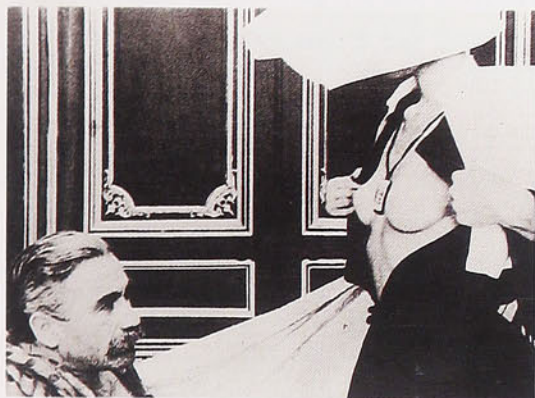
LA VIUDA DE MONTIEL (1979), protagonizada por Geraldine Chaplin y Nelson Villagra, es una versión libre del cuento del mismo nombre de Gabriel García Márquez. En la película siguiente, *ALSINO Y EL CONDOR* (1982), se funden con acierto el tema de la revolución sandinista de Nicaragua con el mito del niño campesino que quería volar, extraído de la novela del chileno Pedro Prado. Con estos filmes, se diría que Littin les estuviera pidiendo prestadas historias a otros países para desarrollar una problemática que, a pesar de las apariencias, es también chilena. Algo así como seguir el consejo tolstoyano sobre la recreación artística de la aldea para lograr la universalidad, sólo que exactamente al revés: aquí lo universal –que es siempre una noción circunscrita a una realidad constantemente latinoamericana– sirve para llegar por otras vías a lo que representa notoriamente para el realizador su obsesión principal: Chile.

La situación es la misma con *SANDINO*, filmada en la etapa de su exilio español. Aunque la película, en verdad, gira en torno a un tema que no es chileno, no puede emparentarse con otras en las que nuestros cineastas aparecen claramente derivando hacia un cine de connotaciones cosmopolitas. Dicho de otro modo: el que haya filmado *SANDINO* –hecha inmediatamente después del *ACTA GENERAL DE CHILE*– no significa que el cineasta haya virado en sus intenciones temáticas o que, como ha sido el caso con otros, lo chileno esté de ahora en adelante desterrado de sus planes de realizador. Su propio retorno y reinstalación en Chile, más lo que se sabe de sus planes futuros, indican justamente lo contrario.

El filme representó para muchos una sorpresa, desde el punto de vista del tratamiento del personaje. En la primera mitad del siglo XX Sandino es en América Latina el revolucionario antiimperialista por antonomasia. Su nombre fue en todos los rincones del continente emblema y bandera, pero con los años, a pesar de los homenajes escritos que le dedicaron algunos de nuestros grandes intelectuales, empezando por Gabriela Mistral, el guerrillero fue casi olvidado, con excepción, naturalmente, de los sectores de



"EL RECURSO DEL METODO" (1978), DE MIGUEL LITTIN; BASADA EN LA NOVELA DE ALEJO CARPENTIER.



"LA VIUDA DE MONTIEL" (1979), CON LA ACTRIZ GERALDINE CHAPLIN.



"ALSINO Y EL CONDOR" (1982), OTRO FILME DE MIGUEL LITTIN.





"ACTAS DE MARUSIA" (1976), A LA IZQUIERDA





"SANDINO" (1989) Y EL REALIZADOR MIGUEL LITTIN.



izquierda de Centroamérica y desde luego, de la propia Nicaragua. El triunfo de la revolución en ese país lo trajo de vuelta en forma espectacular y de un modo que lo convirtió en nombre de referencia universal.

Era relativamente normal que Littin terminara por elegir al personaje como tema cinematográfico. Corresponde, de un modo más o menos coherente, a su línea de preocupaciones y trabajo. Lo que sí ha resultado para algunos sorprendente es que, contra lo que pudiera haberse esperado de un autor que hizo *LA TIERRA PROMETIDA* o *ACTAS DE MARUSIA*, la visión se sitúa esta vez más cerca del filme de acción que del filme de tesis. El propio Littin sostiene que su propósito fue "contar la historia de Augusto Calderón Sandino, hijo de campesina violada por un terrateniente y no la de Augusto César, nombre que le pusieron sus *propagandistas internacionales*" (3). Es lo que advierte un comentarista al señalar que "Littin no muestra aquí una visión socio-política de la lucha de los nicaragüenses contra los norteamericanos, sino un proceso más íntimo, más referido a cuestiones cotidianas que a acontecimientos extraordinarios" (4).

SANDINO fue realizada con el apoyo de la Televisión Española; la versión original es una miniserie de tres episodios y lo que se exhibe en salas es el filme reducido y montado a partir de aquélla. Sus orígenes quizás expliquen el tono dominante: un filme donde lo que prevalece es la historia de la gran aventura de un personaje romántico en lucha contra la adversidad, que en este caso es no sólo el conflicto propio, sino el de un pueblo cuyos ideales él encarna. Lo advirtió un crítico chileno –hoy fallecido–, quien no deja además de observar las diferencias que separan a *SANDINO* del *CHACAL DE NAHUEL TORO*, su primera película, de donde resulta para él que esta octava película de Littin, cuyos méritos le parecen evidentes ("¿qué otro director chileno tiene la energía y la potencia visual de Littin para manejar a las masas frente a la cámara?") "se nos presenta como una experiencia contradictoria, curiosa, repleta de incógnitas" (5).

Fuera del país la creación cinematográfica de los chilenos no sólo ha sido abundante, sino más variada, matizada y compleja de lo que a veces se juzga cuando se la mira desde lejos.

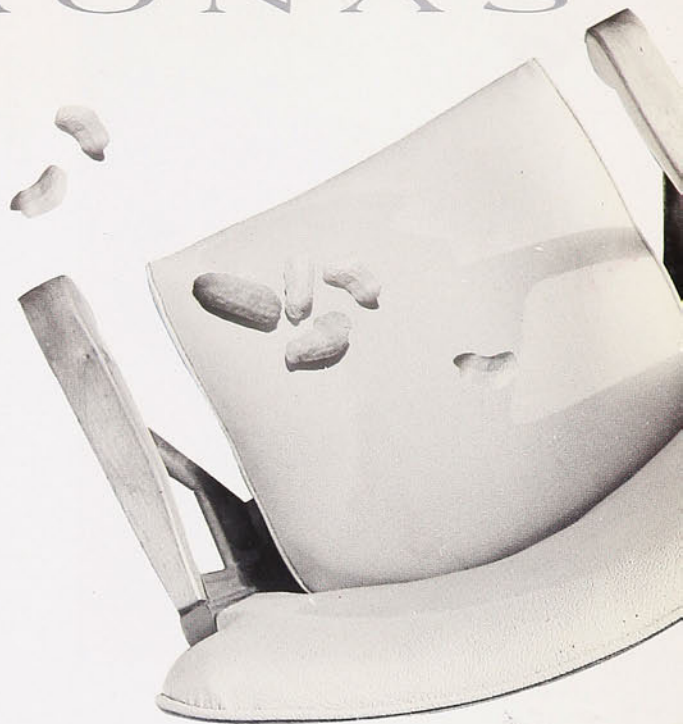
Hay que decir que el Festival de 1990 ayudó de modo considerable a equilibrar la evaluación de todo lo que nuestros compatriotas habían producido en estos diecisiete años y, naturalmente, en forma particular para los que se quedaron aquí, lo que se había realizado más allá de nuestras fronteras.

No fue esa, por cierto, la primera vez que se conoció en Chile el trabajo de Raúl Ruiz, pero sí fue la primera oportunidad para que los medios de comunicación dieran abundante cuenta de su obra, y para que el realizador cotejara sus puntos de vista en coloquios, conferencias y entrevistas de prensa, con el público, pero sobre todo con los cineastas "del interior".

Ruiz era una especie de mito. A Chile llegaban de vez en cuando noticias de lo que había hecho o estaba haciendo o del eco que tenía su trabajo. Algunos, los más enterados, hasta conocían el número especial que le dedicó la revista francesa *CAHIERS DU CINEMA* (6), y contaban en cenáculos de amigos o de fervorosos del cine, de cómo nuestro realizador se había convertido en niño mimado de la vanguardia parisina.

En 1982 hace su primer viaje a Chile y en los años siguientes viene a menudo. Empieza a ser conocido, su nombre pasa a ser una referencia familiar para muchos, pero muy pocos han visto alguna vez una película suya. Tiene razón el crítico "Zoom" cuando dice, a propósito de Ruiz y de Littin —que califica como "la dupla de los cineastas más importantes del cine chileno moderno"— que "el espectador local tiene la sensación de que sabe mucho más de la personalidad del realizador que sobre su obra y que ésta es algo así como secundaria frente a todo lo que se ha dicho y escrito acerca de su peripecia internacional" (6).

Y, sin embargo, Raúl Ruiz ya era un nombre clave de nuestro cine antes de 1973. Había hecho *TRES TRISTES TIGRES*, uno de los grandes títulos de la filmografía nacional, y en los años de la Unidad Popular filmó, como ya se ha dicho, de manera frenética, no pocos filmes.



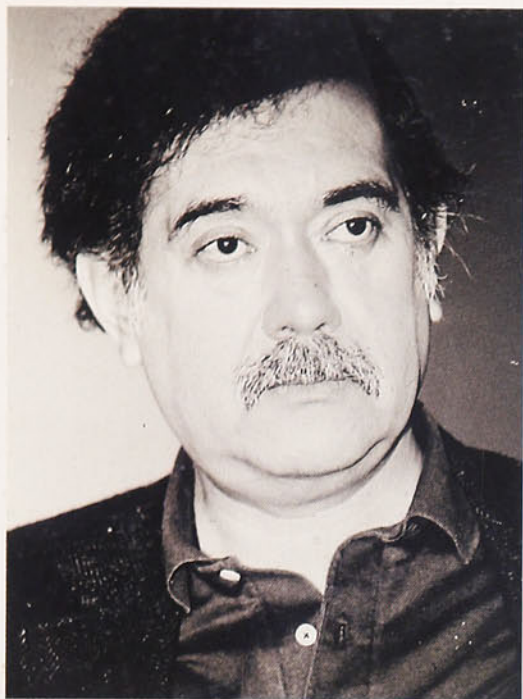
En 1973 sale al exilio y se instala en París, donde desarrolla una intensa labor, gracias al apoyo que en el primer período le brinda el INA (Instituto Nacional del Audiovisual de Francia), y que después se generaliza, en virtud de la buena acogida crítica que tienen sus principales películas.

Hablamos de "buena acogida crítica", porque Ruiz nunca ha tenido verdadero eco en sectores amplios de público. La mayoría de sus películas suelen ser enigmáticas y elusivas, y en sus historias —sea que se trate de documentales, como de cine de ficción— dominan la mirada irónica, el juego verbal, la fascinación por lo que máscaras y espejos significan en términos de disfraz conceptual y afectivo. De esto resulta un producto artístico que no es siempre fácil de seguir y de aceptar. Su cine es, por eso, casi por antonomasia, un cine de minorías, de élites intelectuales.

En sus diez primeros años de exilio, Ruiz realizó, como ya se ha dicho, una cincuentena de películas. No es fácil seguirles la pista, porque filma con mucha rapidez, con una cierta "desmesura productiva" que no hay que confundir ni con un apresuramiento más o menos frívolo ni con la pura improvisación (recurso que Ruiz no desdeña) porque corresponde, en primer lugar, a una potencia creativa verdadera, y en segundo, porque en todo lo suyo, hasta en los filmes más disparatados —que los ha hecho— muestra una singular coherencia con sus temas, sus preocupaciones, sus obsesiones y hasta sus tics.

En Francia, primero, y después en otros países ha hecho una veintena de largometrajes, de los cuales no menos de una docena pueden ser calificados de importantes. El primero de ellos fue *DIALOGO DE EXILIADOS* (1974), filme polémico, expresión de las virtudes del cineasta y de muchos de sus defectos, que muestra de un modo que para muchos resulta más sarcástico que irónico, los aspectos menos amables de la vida del refugiado político chileno en Francia.

Otro título significativo es *LA VOCACION SUSPENDIDA* (1977), que debe ser entendida como una parábola sobre las ideologías o —según definición del propio Ruiz— como un "arreglo de cuentas" con algunos aspectos de su militancia política (8). Con *LA HIPOTESIS DEL CUADRO ROBADO*, una de sus películas menos atractivas para el espectador corriente, hace sonar a rebato las campanas de



EL REALIZADOR RAUL RUIZ.



ciertos círculos vanguardistas franceses. *CAHIERS DU CINÉMA* la elige como una de las diez mejores películas de la década del 70. Los cortometrajes y documentales de estos años son innumerables, y entre los largos de ficción citemos: *EL TECHO DE LA BALLENA*, *EL TERRITORIO*, *EL TUERTO*, *EL ILUMINADO DEL PUENTE DEL ALMA*, *LA ISLA DEL TESORO*. El más importante es, a nuestro juicio, *LAS TRES CORONAS DEL MARINERO*. Filme de madurez, realizado en 1983, ya en el límite de una cierta plenitud, fascinó a la crítica. Es una parábola del exilio de un desterrado latinoamericano y concretamente chileno, un capítulo de la historia del país perdido en el destierro y rescatado en el recuerdo y la nostalgia. Los críticos europeos han insistido mucho en la influencia de escritores como Selma Lagerlöf, Stevenson o Bruno Travençolo. Más cercana nos resulta, sin embargo, si se atiende al carácter enigmático, lúdico, mágico y humorístico de la película, la presencia de Borges, Cortázar, García Márquez y Nicanor Parra (9).

En el Festival del Reencuentro de Viña se mostraron dos películas suyas. En primer lugar, *LA CIUDAD DE LOS PIRATAS*, una fábula que bordea en filigrana la historia de aventuras, la fantasía onírica, el filme de terror y de suspenso. Es el Ruiz más reciente, con menos raíces aunque tal vez con más potencia imaginativa. La película se parece a todo lo suyo, incluyendo a *LAS TRES CORONAS*..., pero a diferencia de ésta, aquí el creador es ya algo así como una isla flotando en el espacio de la imaginación desbordada, disparada hacia cualquier parte, con todos los atributos de ingenio e ironía, capacidad de sorpresa y desconcierto en el juego verbal y conceptual, embriaguez con las imágenes visuales y las resonancias sonoras. Algo que busca una explicación casi sólo en sí mismo, con el riesgo indudable que Ruiz está constantemente corriendo, de deslizarse desde el país de la fantasía al país de nunca jamás.

En el otro filme, *LA BARCA DE ORO*, hay como siempre una historia imposible de contar, sólo que aquí el trabajo con la imagen visual es menor (se trata de una película con un presupuesto, para la media norteamericana, extremadamente bajo) y las intenciones, igual de herméticas, se apoyan en un redoblado juego verbal donde no faltan los guiños a la identidad chilena.

Raúl Ruiz aprovecha su estadía en Chile para filmar aquí su primera película desde 1973, *BASTA LA PALABRA*, que a la fecha de conclusión de este libro no había sido todavía exhibida; y vuelve luego a Europa, donde retoma su trabajo con el febril ritmo de siempre (10).

IZQUIERDA: "LA CIUDAD DE LOS PIRATAS" (1983); DERECHA: "HIPOTESIS DEL CUADRO ROBADO" (1978).



"EL ILUMINADO DEL PUENTE DEL ALMA" (1985), PELÍCULA DE RAUL RUIZ.

R

adicalmente diferente es el caso de otro cinesta chileno de la diáspora, un hombre formado enteramente fuera del país. No puede decirse que sea un exiliado, porque Sebastián Alarcón se fue de Chile hacia el final del gobierno de Eduardo Frei. Ganó entonces una beca para estudiar cine en Moscú. Eso fue a comienzos de 1970, y desde entonces no se ha movido de la que hasta no hace mucho era todavía Unión Soviética, salvo por alguna exigencia de filmación o cuando sus películas se exhiben en algún festival internacional.

En los ocho largometrajes filmados en su país de adopción, ha ido evolucionando desde los filmes de tema político, específicamente chileno, como *LA NOCHE SOBRE CHILE* (1977) y *SANTA ESPERANZA* (1980) para pasar luego a una temática en que lo político y social adquiere perfiles más ampliamente latinoamericanos, con *LA CAIDA DEL CONDOR* (1982) y *EL JAGUAR* (1986), película esta última basada en la novela de Mario Vargas Llosa, *LA CIUDAD Y LOS PERROS*.

Finalmente, con *LA APUESTA DEL COMERCIANTE SOLITARIO* (1984), *HISTORIA DE UN EQUIPO DE BILLAR* (1988), *EL CINEFILO* (1989) y *UNA ACTRIZ ESPAÑOLA PARA EL MINISTRO RUSO* (1990), amplía sus propósitos temáticos. En estos cuatro filmes aborda cuestiones como la hipocresía social y su tránsito entre lo aparente y lo verdadero, la inhumanidad, la crisis del dogmatismo, los estragos de la burocracia y del consumismo, los problemas de la modernidad, la tragedia ecológica, todo ello mostrado en comedias dramáticas que no escabullen el recurso a la sátira, al humor negro, a la visión mágica de la realidad.

En la primera de estas películas, *LA APUESTA DEL COMERCIANTE SOLITARIO*, se da, además, un fenómeno bastante singular: el autor ha realizado una curiosa simbiosis entre sus inquietudes sobre problemáticas universales (principalmente, el tema de la redención humana), sus reflexiones sobre la realidad soviética, y la evocación de ciertos aspectos y paisajes humanos de la vida chilena. El efecto que todo esto ha tenido sobre nuestros espectadores —que vieron el filme en el Festival del Reencuentro de Viña del Mar, y luego en exhibiciones regulares en salas santiaguinas de cine-arte— fue considerable. Para todos resultó un tanto alucinante



este esfuerzo de reconstrucción de un pueblo y un colectivo repleto de motivos y coloración nacionales ofrecido, por así decirlo, con una envoltura donde todo es notoriamente soviético. Es, como dice un crítico, "el *HOMO CHILENSIS* que surge en medio de unos decorados propios de una imaginería criolla apasionadamente reconstruida a miles de millas de distancia" (11).

Público y crítica coincidieron, en general, en rescatar este filme como una muestra bastante ejemplar de la obra de un cineasta chileno que era absolutamente desconocido en nuestro medio, y que aparece claramente como el realizador más importante entre aquellos que se han formado estos años más allá de nuestras fronteras. La película impresionó, porque, como dice José Román, es "una especie de alegoría moral de un Chile reinventado en otra lengua", en la que Sebastián Alarcón ha sabido "extraer la poesía de la sordidez, la alegría del fatalismo, la vitalidad de la desesperanza". Juicio que se complementa con este otro: "El director reivindica la antigua base del cine clásico: narrar una historia, atender a los personajes y tocar las emociones del público. Nada más y nada menos" (12).

En el Festival se proyectó también la *HISTORIA DE UN EQUIPO DE BILLAR*, que su realizador califica como su "película más rusa", porque se mete en esa sociedad intentando una metáfora a propósito del fracaso de una utopía. Nació de su propia crisis ideológica y de la necesidad de decir algo a propósito de la doble moral que se vivía en aquel país.

El público recibió también positivamente esta película, pero el eco en los comentaristas fue desigual. Hubo quien hizo notar que la mirada crítica del realizador fue superada por la rapidez de los cambios vividos en la URSS, porque el consumismo —uno de los *LEIT-MOTIV* de la historia— que era condenable todavía en 1987, cuando se hizo el filme, es ahora moneda corriente, aceptada y aplaudida. Hoy "es buena la Coca-Cola, son buenas las hamburguesas McDonald". Estima, además, que a pesar de su propósito, Alarcón trabaja en su relato con datos que "son indiscutiblemente chilenos". Por otra parte —dice— "la cinta tiene la estructura de una fábula pueblerina, algo anacrónica y con no poco encanto". "El filme —termina diciendo— tiene simpatía, humor, oficio, delicadeza y una poesía algo

"LA APUESTA DEL COMERCIANTE SOLITARIO" (1984). UN FILME DE SEBASTIAN ALARCON.



"OBRE CHILE" (1977),



"SANTA ESPERANZA" (1980).



"HISTORIA DE UN EQUIPO DE BILLAR" (1988).

antigua, pero convincente. Posiblemente la puesta en escena le debe mucho a las películas soviéticas de los años 50 –con su utilería de estudio y su genuino candor dramático y visual–, pero a pesar de ello el relato interesa y seduce" (13). Al año siguiente, en el Cuarto Festival de Cine de Viña del Mar, se muestra *LOS AGENTES DEL KGB TAMBIEN SE ENAMORAN*. La película es la primera experiencia de coproducción intentada por el cineasta entre empresarios chilenos y las entidades que se ocupan de cine en su país de adopción.

La reacción de la crítica fue negativa. Mientras Hans Ehrmann la juzga "muy inferior a las películas que mostrara anteriormente", Vera-Meiggs la halla "simpática, con buenos momentos de humor", pero "a un nivel un poco más profundo el filme resulta una decepción". Aunque eran muchas las mujeres que aparecían ligadas antes de septiembre del 73 a las diversas tareas que conlleva la producción y realización cinematográficas, sólo en el exilio empezaron a perfilarse cineastas verdaderas. Ya hemos mencionado a Marilú Mallet, y está también Angelina Vásquez, a quien el exilio le daría la oportunidad de probarse como realizadora.

Su filme más conocido es un largometraje argumental, *GRACIAS A LA VIDA* (1980), que cuenta la llegada a Finlandia –país de acogida de la cineasta– de una ex prisionera que alumbró allá un hijo engendrado de una violación sufrida a manos de un torturador; *PRESENCIA LEJANA* (1982) es otro filme de ficción, y *APUNTES NICARAGÜENSES* (1982), uno entre sus varios documentales. Pero sin duda la que ha logrado la mayor presencia es Valeria Sarmiento, que en Chile trabajó sobre todo como montajista, aunque antes de salir al exilio había realizado un documental, *UN SUEÑO COMO DE COLORES*, cortometraje sobre la vida y trabajo de las striptiseras, donde apunta ya lo que será la tónica prevaleciente de la mayoría de sus filmes posteriores: la realidad de la condición femenina, el machismo y otros temas afines.

Radicada en París, filma allí *LA DUEÑA DE CASA* (1975), *LA NOSTALGIA* (1979), *GENTE DE TODAS PARTES*, *GENTE DE NINGUNA PARTE* (1980) y otros títulos. En 1982 rueda en Costa Rica *EL HOMBRE CUANDO ES HOMBRE*, un documental que trata con ritmo de



"MI BODA CONTIGO", DE VALERIA SARMIENTO.

comedia el problema de la relación de la pareja y la servidumbre material y cultural de la mujer latinoamericana. A pesar de que el tema está en lo esencial encarado con humor, la sátira contra el machismo resulta tan incisiva que produjo escozor y hasta algunas protestas oficiales. Todo esto resulta bastante coherente con una cineasta que ha declarado que en este tiempo una mujer "no puede NO ser feminista".

Realiza luego en Portugal su primer largometraje de ficción: *MI BODA CONTIGO*, un peregrinaje al universo de la novela rosa, cultivada por Corín Tellado. El filme juega con cierta picardía con la posibilidad de una doble lectura: el melodrama propiamente tal —que es como ha sido recibido por algunos públicos— y su antítesis: la falsa inocencia del esquema melodramático y las posibilidades satíricas derivadas del ejercicio de descubrimiento de sus mecanismos. *MI BODA CONTIGO* es una obra anunciadora de la madurez artística de su autora, que se manifiesta ya de un modo más pleno y concreto en su filme más reciente, *AMELIA LOPES O'NEIL*, que se exhibió oficialmente en el Festival de 1991.

Coproducción chileno-francesa, con un importante elenco nacional e internacional, fue en general bien recibida por la crítica chilena. Algunos elogiaron "su visión de personajes y el Valparaíso mítico, casi abstracto" (14), y otros aluden al encanto y magia de la ciudad plasmados en la película, que "huele a puerto, a bares, a escaleras eternas, a la Piedra Feliz, a los cerros cuesta abajo" (15). Una opinión más matizada considera sus logros formales extraordinarios y alaba su coherencia de estilo en el empeño de mostrar un Valparaíso "abstracto y distante". Se asombra, sin embargo, por la extremada frialdad de la puesta en escena, señalando: "Lo que se elimina en vivencias ¿dónde va a parar? ¿A la pura forma? ¿A un análisis de puros comportamientos? La gelidez meditada del filme no ofrece respuesta satisfactoria" (16).

Un crítico francés sostiene que el arte de Valeria Sarmiento en esta película consiste en enredar deliberadamente todo lo que parezca verosímil, haciendo de esta historia "rosa" "un melodrama estético, alucinado, recorrido por palpitaciones tan melancólicas como inquietantes. Un viaje laberíntico, una travesía por la ciudad mítica de Valparaíso (filmada como el San Francisco de *VERTIGO* de

"EL TOPO" (1970), DE ALEJANDRO JODOROWSKY.





"LA MONTAÑA SAGRADA" (1975), DE ALEJANDRO JODOROWSKY

Hitchcock), puerto de la espera y del eterno empezar, refugio de los espíritus soñadores". No ahorra un elogio categórico para definir el filme cuando dice: *AMELIA LOPES O'NEIL* es "un pase mágico brillante" (17).

El Festival del Reencuentro vivió un momento especial cuando se proyectó la película *SANTA SANGRE*, de Alejandro Jodorowsky. Se vivía por primera vez la experiencia de conocer un filme de alguien que abandonó Chile a los 24 años y que en su larga ausencia de casi cuatro décadas se hizo un nombre en el concierto artístico internacional, haciendo pantomima, novela, teatro, cine, guiones para comics. En todos estos años ha vivido en México, Estados Unidos y Francia, integró con el dramaturgo y escritor español Fernando Arrabal y el dibujante francés Roland Topor, el célebre grupo Pánico, creador en diversos dominios de una estética nostálgica del surrealismo sin ser exactamente surrealista, a la que no son ajenas películas suyas como *EL TOPO*, *LA MONTAÑA SAGRADA* y la que se mostró en el Festival de Viña.

Calificada por alguien como "fábula grotesca, terrorífica y poética", el filme cautivó en particular al público más joven, que acudió masivamente a reconocer a este artista que incluso para los círculos más informados aparecía instalado en un espacio mítico y casi de leyenda.

¿Puede considerarse a Jodorowsky cineasta chileno? No nos parece, por más que algunos de sus entusiastas comentaristas hayan creído descubrir reminiscencias chilenas en la mirada del cineasta. Aunque no deje de sorprender que a pesar de su larga ausencia, la novela que trajo para ser publicada entre nosotros, *EL LORO DE SIETE LENGUAS*, es por donde quiera que se la mire una historia que no resulta muy comprensible en otro país que no sea Chile.

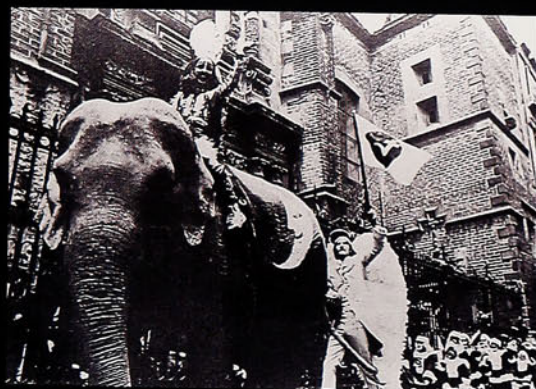
Lo que está fuera de duda es que Jodorowsky es un artista notable, y en sus películas —es el caso de *SANTA SANGRE*— uno planea sobre un mundo delirante en que más allá del horror y la locura parece asomarse, de verdad, una propuesta poética coherente y valedera.



NOTAS (1) ALBERTO FUGUET, *EL MERCURIO*, 13-X-90. (2) J. MOUESCA, OP. CIT., PÁGS. 154-155. (3) ENTREVISTA CON *LA EPOCA*, 21-X-90. (4) RENE NARANJO EN *EL MERCURIO*, 21-X-90. (5) "ZOOM" EN *EL MERCURIO*, 8-III-91. CON ESTE SEUDONIMO FIRMABA SUS ARTICULOS EL CRITICO HVALIMIR BALIC, FALLECIDO EN EL MES DE JUNIO DE 1991. (6) *CAHIERS DU CINEMA* Nº 345, "SPECIAL RAOUL RUIZ", PARIS, MARS 1983. CON ANTERIORIDAD A ESTA FECHA, LA PRESTIGIOSA REVISTA FRANCESA SOLO HABIA PUBLICADO UNA MEDIA DOCENA DE HOMENAJES SIMILARES, ENTRE OTROS, A ORSON WELLES, PASOLINI, JEAN-LUC GODARD, ALFRED HITCHCOCK. (7) "ZOOM", *IBID.* (8) DURANTE LA FILMACION DE ESTA PELICULA SE PRODUCE UNA HUELGA Y RUIZ, QUE VIVE LA REALIZACION CINEMATOGRAFICA CON UN CIERTO FRENESI, APROVECHA LA INTERRUPCION PARA RODAR *COLOQUIO DE PERROS*, QUE OBTIENE EL PREMIO CESAR -EQUIVALENTE FRANCES AL OSCAR NORTEAMERICANO- AL MEJOR CORTOMETRAJE ARGUMENTAL ESTRENADO EN 1979. (9) V. J. MOUESCA Y C. ORELLANA, "EL CASO RAUL RUIZ", EN *ARAUCARIA DE CHILE* Nº 23, MADRID, 1983, PÁGS. 106-112. (10) EN VERDAD, RUIZ HABIA RODADO YA EN CHILE EN 1983, AÑO DE SU PRIMER RETORNO. FILMO, CON UNA CAMARA SUPER-8, IMAGENES DE LAS CALLES DE SANTIAGO QUE DIERON ORIGEN AL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL *EL REGRESO DE UN RATON DE BIBLIOTECA*. EN LA ACTUALIDAD, APARECE EN EUROPA COMPROMETIDO EN DOS PROYECTOS DIFERENTES. EN 1991 REALIZO TRES "CANTOS" DE *EL INFIERNO* DEL DANTE POR CUENTA DEL CANAL CUATRO DE LA TELEVISION BRITANICA, QUE PREPARA UN LARGOMETRAJE CON LOS DIEZ CANTOS DE LA OBRA DEL POETA ITALIANO, A CARGO DE VARIOS CINEASTAS: PETER GREENAWAY, TERRY GILLIAN Y OTROS. EN EL PERIODO MAS RECIENTE, MARZO DE 1992, RUEDA EN PORTUGAL *DARK AT NOON*, UN FILME DE TERROR PROTAGONIZADO POR JOHN HURT Y PRODUCIDO POR LEONARDO DE LA FUENTE, CELEBRE POR HABER LANZADO A LOS CIRCUITOS COMERCIALES A CINEASTAS COMO KIELOWSKI, CUYO FILME *NO AMARAS* FUERA EXHIBIDO RECIENTEMENTE EN CHILE. (11) ALFREDO BARRIA EN *EL MERCURIO*, VALPARAISO, 14-X-90. (12) *IBID.* (13) HECTOR SOTO, *EL MERCURIO*, SANTIAGO, 15-X-90. (14) HANSEHRMANN, *ERCILLA*, 23-X-91. (15) *LA EPOCA*, 20-X-91. (16) VERA-MEIGGS, *EL MERCURIO*, 20-X-91. (17) JACQUES MORICE, "LES INFORTUNES DE LA VERTU" EN *CAHIERS DU CINEMA*, Nº 452, FEVRIER 1992, PÁGS. 57-58.



SANDINO (1989), DE MIGUEL LITTIN.



LA MONTAÑA SAGRADA (1975), DE ALEJANDRO JODOROWSKI.



LA ISLA DEL TESORO (1985), DE RAUL RUIZ.

EL CINE DE LOS C

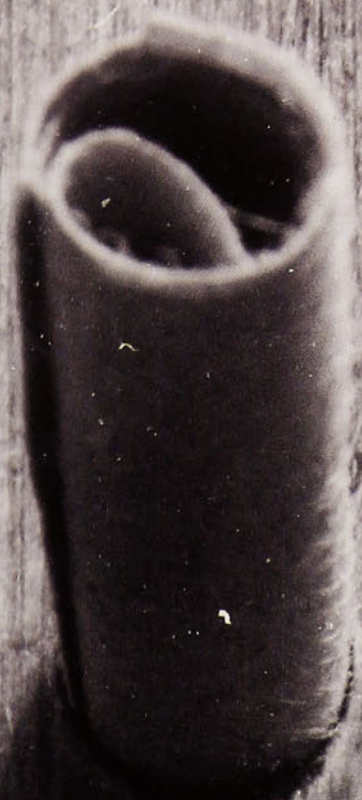


4



2

HILENOS EN CHILE



1



3

L

os cambios vividos por el país a partir de 1983 permiten, entre otras cosas, como ya se ha señalado, el regreso de los primeros contingentes de artistas e intelectuales exiliados, entre ellos, algunos cineastas. Todo esto, a su vez, genera en la esfera cultural mutaciones que, asociadas a la labor que en el cine y en otros dominios han hecho o comienzan a hacer quienes nunca se movieron del país, van ayudando a configurar el cuadro de lo que muy luego empieza a perfilarse como realidad creativa en Chile.

La recuperación empieza a ser notoria en el campo de la creación cinematográfica a partir de 1985, en que, año a año, van surgiendo al cabo de una prolongada ausencia los primeros largometrajes argumentales. En todo el período anterior el vacío lo cubren principalmente los realizadores de video, quienes, a pesar de las trabas de la censura y de otros riesgos, van dejando constancia de la realidad del Chile excluido de la historia oficial.

Uno de los primeros que intenta trasladar a la ficción esas inquietudes es Gonzalo Justiniano, que se formó en Francia —donde residió entre 1976 y 1983—, en l'Ecole Lumière de París. Allí filmó algunos documentales, entre ellos *INTI ILLIMANI, UNA EXPERIENCIA DE VIDA* (1981), un corto de 16 mm, en que se resume la experiencia europea del célebre grupo musical. Al año siguiente de haber vuelto al país rueda un video, *LOS GUERREROS PACIFISTAS* (1984), un documental sobre el segmento de la juventud chilena que se identifica con los "punk".

LOS HIJOS DE LA GUERRA FRIA representa ya, en 1985, un intento mayor de aprehensión de ciertos parámetros de nuestra vida diaria en las condiciones sociales e ideológicas prevalecientes en los años del régimen militar. Se trata, en particular, de "la historia de una pareja de clase media cuyo encuentro pasa por las alternativas del boom económico, con sus espejismos y fracasos, hasta desembocar en la 'pérdida de brújula' que conduce a su protagonista hasta sus límites" (1).

Defendiendo su toma de posición en la película, Justiniano sostiene en la entrevista ya citada una afirmación: "Pienso que el cine chileno debe ser popular", porque "ya estamos cansados de las películas de análisis de la realidad, porque la lógica ya está agotada". En virtud de lo cual prefiere "jugar a base de sensaciones, que es más intuitivo y más ilógico" y balancearse "en el terreno entre lo absurdo y lo real". Serán, de algún modo, los mismos principios que orientarán su trabajo en sus películas siguientes.



"NEMESIO" (1985), DE CRISTIAN LORCA.

"LOS HU"



GUERRA FRIA" (1985), DE GONZALO JUSTINIANO.



El mismo año de *LOS HIJOS DE LA GUERRA FRIA* se produce otro filme que, en algún sentido, apunta en una dirección similar: *NEMESIO*, de Cristián Lorca.

En ambos casos se trata del "hombre medio chileno" y de su vida durante los años del gobierno de los militares en que se produce ese fenómeno caracterizado como del "boom" económico. Nemesio es un simple empleado, un típico personaje sin rostro y sin historia, a quien un descenso en el escalafón en su trabajo lo empuja a una situación de falsa rebeldía. Hace lo que nunca ha osado hacer, rompe con su rutina, sus hábitos conformistas, la servidumbre ante la omnipotencia maternal, su falta de decisión e imaginación. A la larga, nada de eso conduce a ninguna parte y todo se resuelve otra vez en la frustración y la derrota.

La película muestra ángulos de la condición y psicología del chileno de este tiempo que no dejan de ser sorprendentes. La endeblez o carencia de principios, la entrega sin convicción al juego del espectador de televisión, inerte, pasivo y semiidiotizado, y lo que es más grave, una cierta crueldad y amoralidad latentes, como al acecho. La escena en que Nemesio tropieza con alguien que yace herido en la calzada, y en lugar de socorrerlo le roba la billetera, es, para decir lo menos, de un patetismo sobrecogedor. Como apunta el crítico Sergio Salinas: "En esta vena de lo psicológico está lo más interesante del trabajo del cineasta y la coherencia con su modo de filmar, que tiende a una estilización no naturalista".

La película tiene otros méritos: sus escenas de la ciudad, Santiago, en aquellos años específicos, tan especiales. La principal falla nace del hecho de que Lorca, que con anterioridad había trabajado exclusivamente en el filme publicitario, paga tributo a ese aprendizaje y no logra del todo desprenderse de los TICS del oficio. Lo dice otro crítico, al que no le falta algo de razón, aunque ponga el acento en la ironía, cuando sostiene que "tanto el actor (Andrés del Bosque) como el personaje (Nemesio) parecieran tener su origen en el spot televisivo de una financiera" (4).

L

os hielos han comenzado a romperse y de las tentativas de rastreo más o menos epidérmico de la atmósfera de aquella época, se pasa pronto a un examen más concreto, menos tímido, en que el cineasta se empieza a asomar a temas hasta entonces excluidos por la doble acción de la censura y de la autocensura. Algunos de ellos: la represión ejercida por los organismos de seguridad y el drama de los detenidos y posteriormente desaparecidos.

Antes que se abordaran en películas, fueron los videastas los primeros en tratar estas historias. Un caso en el género digno de recordarse es el de *SEXTO A-1965*, de Claudio di Girolamo, que se apoya no sólo en un texto de cierta complejidad, sino que se realiza con un elenco de intérpretes al nivel de lo que suele darse en una producción cinematográfica de envergadura.

Ese es todavía un tiempo en que se intenta llenar los vacíos de trabajo en el área con la producción de audiovisuales realizados con las nuevas tecnologías. No son pocos los que cifran en ello las esperanzas de una recuperación del arte audiovisual chileno. El hecho de que existan circuitos más o menos organizados a través de los cuales los videos llegan a masas de población no del todo desdeñables hace alimentar esta idea. La imagen de un video proyectada en una pantalla gigante, sostiene un estudioso del tema, "permite recuperar rápidamente el rol hipnótico que facilita la identificación y la inmersión en un relato", que es lo que normalmente se considera una de las grandes diferencias entre cine y video (5).

Este último es el "medio clave" de la comunicación nacional, declara Patricio Guzmán en un coloquio donde el tema se examina desde el ángulo de las perspectivas que abren las nuevas tecnologías a los países pobres, cuyos recursos suelen ser incompatibles con la posibilidad de desarrollar una verdadera industria cinematográfica.

Pero los hechos son los hechos, y las tentativas de hacer "cine de ficción" con el video no se revelan a la larga capaces de competir y menos reemplazar la necesidad de una verdadera producción fílmica. Lo que, evidentemente, no hay que confundir con el fenómeno



de que el filme hecho con medios tradicionales se convierta en su etapa final en video para los efectos de su difusión a masas cada vez más grandes de población que han desertado de las salas de cine.

El relevo, por lo tanto, en las tentativas para meterse de lleno en las temáticas coyunturales, lo toman finalmente los cineastas.

En 1987 se realiza la primera película argumental que aborda de modo más o menos directo el tema de la represión y de los detenidos que terminan por convertirse en desaparecidos. *LA ESTACION DEL REGRESO*, de Leonardo Kocking, el único largometraje chileno que se exhibe ese año, es por eso –aparte de sus otros méritos– una “bienvenida producción nacional”, según señala un comentarista, quien agrega a continuación que lo más valioso de la película no está sólo en sus calidades específicas, sino “en lo que significa como esfuerzo de comunicación alternativo en el difícil entorno creativo de un país sin democracia” (6).

El guión relata algo que a pesar de su dramaticidad llegó en aquellos años a convertirse en un hecho casi banal: la mujer cuyo marido fue detenido una noche y del cual con posterioridad sólo tuvo noticias vagas en cuanto a su paradero. La película reconstruye la peripecia del viaje que ella hace al norte, adonde va en busca suya, y a lo largo del cual se van reconstruyendo en el recuerdo las diversas secuencias del drama vivido. La detención, las inútiles indagaciones posteriores, la vida en común con una amiga cuyo marido ha partido al exilio, el encuentro con un antiguo amor con el que intenta llenar el vacío sentimental y la soledad a que está ahora condenada. El viaje la lleva a una salitrera abandonada, los prisioneros han sido ya trasladados y ella vuelve a Santiago; la búsqueda no ha terminado, pero ha recuperado su fortaleza e independencia.

A pesar de que las situaciones más conflictivas no están soslayadas, su tratamiento es todavía cauteloso y elusivo, y el acento está puesto, sobre todo, en el desarrollo de la vida cotidiana, en el impacto que produce en ésta la implantación de los códigos de la dictadura. “En toda la película no hay más que un mundo de sombras, donde nada se dice o se muestra en forma explícita; no se ve



"IMAGEN LATENTE" (1988), DE PABLO PERELMAN. EN LA FOTO EL ACTOR BASTIAN BODENHOFER.

ningún uniformado; no se sabe en qué actividades estaba involucrado el marido desaparecido", y así sucesivamente, lo que originó acusaciones de que la película escamoteaba la realidad nacional y no mostraba las cosas tal como eran (7). Pensamos que aunque, en este terreno, el filme tal vez no aprovechó más a fondo las posibilidades que le ofrecía un guión de calidad, los tiempos eran todavía lo suficientemente complicados como para que el cineasta vacilara en llamar ciertas cosas por su nombre. Lo prueba la prohibición que la censura impuso a la película *IMAGEN LATENTE*—rodada más o menos por las mismas fechas que el filme de Kocking—, lo que la mantuvo más de dos años imposibilitada de ser proyectada en las salas públicas de cine.

LA ESTACION DEL REGRESO recibió varios premios internacionales, entre ellos, en los festivales de Cartagena de Indias (Colombia) y de La Habana.

Con *IMAGEN LATENTE* su realizador, Pablo Perelman, entra a su etapa de madurez como cineasta y, paralelamente, el cine chileno hace su incursión más directa en el lacerante tema de los detenidos-desaparecidos, una de las cuestiones definitorias del período de crueldad que vivió Chile durante los años de la dictadura.

Perelman había correalizado el 74, junto con Silvio Caiozzi, la película *A LA SOMBRA DEL SOL*, y dos años después repitió la experiencia de trabajo con otros cineastas, realizando en México, en 1976, con Miguel Littin y Jorge Sánchez, el cortometraje *CRONICA DE TLACOTALPAN*, documental sobre un mítico pueblo cuyo nombre significa "lugar de la mariposa solar". En los años siguientes, reinstalado en Chile, siguió como la mayoría en el camino del cine publicitario, hasta que las condiciones se dieron para emprender un proyecto mayor, el de *IMAGEN LATENTE*.

Esta película es, para su realizador, algo más que una simple experiencia artística. Está estrecha y entrañablemente unida a vivencias personales dolorosas y profundas, porque aunque no se trata de un filme autobiográfico, la historia se basa clara y explícitamente en

"LA ESTACION DEL REGRESO" (1987), DE LEONARDO KOCKING.



LA ACTRIZ ERICA RAMOS EN FOTO DEL MISMO FILME.



"LA LUNA EN EL ESPEJO" (1990), DE SILVIO CAIOZZI.



la desaparición de su propio hermano, que él cuenta en una entrevista de modo "patéticamente simple y sereno": "Mi hermano Juan Carlos fue detenido el 20 de febrero de 1975 en calle Bilbao. Lo llevaron a Villa Grimaldi. Todos los datos reunidos coinciden en que en ese lugar estuvo ocho días. De ahí lo trasladaron junto a diez personas a un lugar desconocido. Nunca más se supo de él" (8).

De esos hechos extrajo el material para componer una historia en la que un fotógrafo de agencias publicitarias decide, muchos años después del hecho, investigar los acontecimientos relacionados con la desaparición de su hermano. La encuesta lo lleva a encontrarse con diferentes personajes y a enfrentar diversas situaciones, todo lo cual va, por una parte, conformando el cuadro de lo que era y hacía el hermano y de las características de su desaparición, y por otra, desplegando un panorama humano de la sociedad chilena de los años del régimen militar, con algunos de sus componentes esenciales: la soledad y la tristeza, el desamparo y el miedo, la pobreza y la sordidez, y también, como es natural, la solidaridad y la lucha.

Perelman realizó su película, según se ha dicho, "contando sólo con su amor por el cine y su hermano" y muy pocos recursos materiales. No así humanos y profesionales ya que dispuso de un elenco de intérpretes del más alto nivel. Obtuvo así una obra que define bien la siguiente frase del crítico Hans Ehrmann: "Cuando una película nace de dolorosas experiencias personales, las expresa y las exorciza, adquiere una fuerza propia que se comunica". Es el caso de esta cinta, que no por casualidad produjo en el extranjero —donde se exhibía y acumulaba premios, mientras en Chile era imposible verla—, una gran impresión: se la vio, no sin razón, como el primer filme chileno donde los problemas más hondos de la vida chilena durante el período del gobierno militar se mostraban de un modo en que, más allá de la proclama política o de la estridencia panfletaria, adquirían su dimensión verdadera en términos del eco que el sufrimiento tiene en la entraña más profunda de la condición humana.

ACTRIZ GLORIA MÜNCHMAYER, PREMIADA EN EL FESTIVAL DE VENECIA.



Algunos criticaron el filme por su "raíz sartreana" y otros le han reprochado su lentitud y una tendencia innecesaria al énfasis más o menos críptico, puntuado por gestos y palabras que nada aclaran y nada agregan en términos de profundidad del drama. Se ha alabado, como contrapartida, la irreprochable factura técnica, indicio de lo que empiezan a ser capaces de hacer en este terreno los cineastas chilenos. Una buena síntesis, en todo caso, es aquella expresada por el crítico que ha hecho notar que es difícil hallar otra película "que indague con tanta profundidad en las relaciones entre moral, política y supervivencia". "Es doblemente notable—agrega a continuación— que Perelman haya obtenido una reflexión como la de esta película sintiéndose personalmente involucrado; tal vez ello explique en parte la pulcritud y el aire honrado, sincero, que respiran sus imágenes". Termina diciendo una frase que nos parece justo reproducir: "Si *IMAGEN LATENTE* ha de convertirse en símbolo, ojalá no lo sea de una opción estrecha o contingente: sí debería serlo de un cine con vocación moral, que busca la verdad entre los dolores y que aspira a restituírsela sin coartadas a su sociedad" (9). La película ha recibido no pocos premios, todos ellos importantes, en festivales internacionales: en La Habana (1987), en Italia y Francia (1988) y en el Festival Latino de Nueva York (1990).

En *IMAGEN LATENTE* uno de sus rasgos positivos es la eficiente actuación de sus intérpretes. Hay, sin embargo, una escena que será recordada no sólo como uno de los momentos inolvidables del filme sino, incluso, según la frase dicha por un crítico, como un "estupendo instante del cine chileno". Es aquella en que una mujer le cuenta al fotógrafo su propia experiencia como prisionera y torturada. La calidad sobresaliente con que la actriz transmite el patetismo de la situación, da la medida de una capacidad interpretativa excepcional y es bastante premonitoria del premio que tiempo después le darían a Gloria Münchmayer en el Festival de Venecia por su actuación en *LA LUNA EN EL ESPEJO*.

E

n el cine, y Chile no es en eso una excepción, coexisten diversos géneros. No todos los realizadores están preocupados por la reflexión o el análisis en torno a los problemas más significativos de la condición de su país; o a veces, estándolo, no eligen por eso la misma fórmula expresiva. Porque al lado del drama está la comedia, que puede ser también un camino muy eficaz en la observación de los rasgos más profundos de una realidad específica, en este caso, la nuestra.

Existe también el cineasta para quien el interés único es la entretención del espectador, apoyándose por lo general en el género costumbrista, principalmente de corte cómico.

Desde siempre estas otras vertientes han existido, y en algunas épocas han sido, incluso, las que han logrado el mayor eco público, sobre todo a niveles populares. Al margen de la calidad perseguida o alcanzada, ése ha sido el caso de las cinematografías europeas, norteamericana, mexicana o argentina, para mencionar sólo las que de un modo u otro, en diversos períodos, han gravitado sobre el público chileno. Han sido siempre los géneros más livianos los que han tenido la acogida más entusiasta.

En las décadas más recientes la situación ha experimentado algunos cambios como producto de la concurrencia de factores nuevos. En primer lugar, la presencia avasalladora de la televisión, que ha producido una deserción multitudinaria de las salas de cine, hecho que ha afectado sobre todo a los públicos populares.

El cine "de barrio", con excepción de los barrios residenciales de nivel económico más alto, ha desaparecido del todo, del mismo modo que los cines de las pequeñas ciudades. El cine "de pueblo" es hoy un recuerdo del pasado, casi una pura referencia literaria. Paralelamente, ha surgido y se ha desarrollado un público con gustos verdaderos por el cine; es un conglomerado pequeño, pero significativo, que no necesita amar la producción cinematográfica por sus cualidades como "entretención"; se ha habituado al cine "de autor" y maneja criterios más o menos claros y maduros.



Pero el cine de entretenimiento no deja de existir. Y en Chile persiste y se manifiesta incluso en períodos en que las posibilidades generales de la producción son muy precarias, y en momentos en que el estado de ánimo dominante de los cinematografistas era notoriamente otro; la realidad que el país vivía dictaba en ese instante impulsos francos por hacer cine de agitación y de denuncia. En 1985, mientras Justiniano y Lorca están intentando abrir un camino prospectivo en torno a una indagación más profunda de la realidad chilena, un cineasta, Alejo Alvarez, sale con una sorprendente película llamada *COMO AMAN LOS CHILENOS*, que es un producto coherente con lo que el realizador había comenzado a hacer desde los años 30: *ENTRE GALLOS Y MEDIANOCHE*, *LA HECHIZADA*, *TIERRA QUEMADA*, filmes todos dentro del más puro estilo "criollista", con las dosis infaltables de "comicidad", folklore y melodrama (10).

La comedia no repunta sino hasta el instante en que se han despejado un tanto las brumas políticas, las tensiones sociales son menores y parecieran surgir algunas posibilidades nuevas desde el punto de vista de los recursos financieros. Esto se da, sobre todo, en los años 89 y 90. Antes ha habido atisbos de una producción de corte más o menos "costumbrista", aunque, es bueno hacerlo notar, de carácter urbano, en algunos cortometrajes como *PALABRAS PARA MAÑANA*, de Erwin Ayala; *SUEÑO DE AYER*, de Rodrigo Ortúzar; pero principalmente en videos como *SEGUN PASAN LOS AÑOS*, de Benjamín Galemiri y *DOS MUJERES EN LA CIUDAD*, de Claudio di Girolamo.

El 88 y el 89 fue un período de preparación, pero es en el 90 cuando se exhiben oficialmente varias de estas películas de tono menor, algunas de las cuales se lanzan con no poca publicidad. Hay dos que intentan, por las características de su lanzamiento y la promoción y publicidad desplegadas, alcanzar una difusión de alguna envergadura.

Una de ellas es *¡VIVA EL NOVIO!*, primer largometraje de Gerardo Cáceres, que tiene una larga trayectoria como videasta, guionista y



EL NOVIO" (1990), DE GERARDO CACERES. EN LA FOTO, CRISTIAN GARCIA-HUIDOBRO, COCA GUAZZINI, ANA MARIA GAZMURI, REBECA GICLIOTTO Y JAIME VADELL.

realizador de televisión. Hecho con artistas de probada popularidad en la pantalla televisiva, el filme tiene una buena acogida de público en un primer instante, pero la crítica lo trata, en general, en forma bastante negativa. Un crítico del diario *EL MERCURIO* dice: "Una industria fílmica vigorosa debe tener una amplia base de títulos modestos o menores para que, a partir de ellos, el público se acostumbre a ver películas chilenas, se expanda lentamente el mercado interno y los realizadores más dotados puedan encontrar un terreno fértil para producir las obras mayores que, siempre serán la minoría que corone el esfuerzo de la industria en su conjunto". El crítico, agrega a continuación, debe tener en cuenta estas premisas y rescatar valores, pero en algunos casos –y es a su juicio lo que ocurre con *¡VIVA EL NOVIO!*– "no hay nada que salvar" (11).

Pocos meses antes se había proyectado una película de Alfredo Rates, autor de varios videos, que hace su debut como cinematografista con *LA NIÑA DE LA PALOMERA*, que acaso haya que clasificar como historia costumbrista con ribetes realista-policiales. Basada en una obra teatral que había tenido éxito a principios de la década del 60, es lanzada con bastante publicidad; en el primer instante la prensa y el público la acogen con simpatía y hasta cierta expectación. En los primeros meses de 1990 se vive en general un clima público favorable al cine chileno. Pero las cosas se revierten muy rápidamente para el filme de Rates; la crítica lo trata despiadadamente y los espectadores ya no muestran el entusiasmo inicial. Se dijo que la película era "muy deficiente", o que se trataba de una obra "de rumbo errático y personajes inexistentes", que volvía el cine chileno a "un estado pre-ruiciano". Con esto se aludía a la labor de Raúl Ruiz, que ya hacia fines de la década del 60 procuraba demostrar que "la realización cinematográfica no es tanto una cuestión de medios como un asunto de reflexión sobre los materiales con que se trabaja" (12).

L

os años 60 fueron muy productivos en el terreno del documental y en ellos se sembró una semilla que ha germinado cuando las circunstancias político-culturales le han sido favorables.

En aquella década, según hemos visto, uno de los organismos que dio impulso al género, modernizándolo y llevándolo a sus mejores niveles, fue el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. A Sergio Bravo, su director inicial, lo sucede en el cargo Pedro Chaskel, quien, como tantos otros, parte al exilio después de septiembre del 73 y se instala en La Habana, donde rueda algunos de sus más sólidos documentales; *LOS OJOS COMO MI PAPA* (1979), sobre la vida de los niños que viven en el destierro, y *UNA FOTO RECORRE EL MUNDO* (1981), en que se cuenta el origen de la fotografía del Che Guevara convertida luego, por su difusión en afiches, insignias, folletos, etc., en una de las imágenes emblemáticas más universales de la década del 60. En Cuba desarrolla también un importante trabajo como montajista, en particular en la compleja tarea que en este terreno demanda *LA BATALLA DE CHILE*, de Patricio Guzmán.

De vuelta en Chile el 83 realiza, en colaboración con Pablo Salas, *SOMOS MAS*, premiado en festivales internacionales, sobre las protestas contra el gobierno militar. Reconvertido como todos los otros documentalistas a las nuevas tecnologías, retoma una línea que ha sido una constante en los cineastas chilenos; el cine con una cierta intención antropológica o de investigación de la realidad espacial chilena: *PIRQUINEROS DE ANDACOLLO* (1989) y *LOS ARRIEROS DEL CAJON DEL MAIPO* (1990). Este último documental fue mostrado en el Festival del Reencuentro.

En ese Festival se dió cabida a varias realizaciones del mismo género. Dos de ellas pertenecen a quienes han logrado en él reputación



y prestigio, pero sobre todo una extensa popularidad. Uno es Sergio Nuño, autor de la conocida serie de Televisión Nacional, "La Tierra en que vivimos", uno de cuyos capítulos, *EL PARAISO DE MWONO*, filmado en 1988 y que relata una expedición científica al Campo de Hielo Patagónico Sur, figura en el catálogo del Festival.

Iniciada en 1982, de esta serie se han proyectado hasta la fecha una cincuentena de episodios, con un hilo conductor común, el perfil geográfico de Chile en sus diversas vertientes: física, humana y económica, con una fuerte connotación ecológica, particularmente en el período más reciente. De calidad desigual –lo que es casi normal que ocurra cuando se trata de series tan prolongadas– y con el inconveniente que acarrea a veces la omnipresencia del realizador (que es además el guionista, camarógrafo, montajista, autor de los textos y locutor de cuerpo presente de ellos), la serie se merece, ciertamente, la popularidad que tiene y los premios que ha recibido. Los chilenos se han asomado a una realidad a menudo totalmente desconocida y han podido admirar algunas de las más bellas imágenes filmadas de nuestra geografía.

En una línea de trabajo muy próxima (en ambos casos es inevitable señalar las proximidades con lo que ha hecho el mundialmente célebre comandante francés Jacques Cousteau) se presenta Francisco Gedda, autor de la serie "Al sur del mundo", que se viene presentando desde 1982 en el canal de televisión de la Universidad Católica. Gedda había realizado con anterioridad un trabajo similar en Venezuela, pero es su labor chilena la que le ha labrado su reputación como documentalista. El video presentado en el catálogo del Festival de Viña del Mar, *PUERTECILLO, EL PUEBLO DE COCHAYUYO*, es una buena muestra de sus cualidades: un guión riguroso, una cámara puesta a su servicio y un relato en que la explicación científica no excluye un cierto alcance e intensidad líricos.

"LOS OJOS COMO MI PAPA" (1979).



REALIZACION DE PEDRO CHASKEL.

Tanto "Al sur del mundo" como "La Tierra en que vivimos" han probado que la evolución del documental en Chile no se ha detenido y que el surco abierto hace un cuarto de siglo dio sus frutos; y han mostrado que virtualmente el único camino que le asegura al género una difusión masiva verdadera, proporcionándole un cauce adecuado y una proyección de gran alcance es la televisión.

Con características parecidas a la de estas series, aunque en un nivel más antropológico, de preocupación más centrada en el hombre que en el paisaje, es el medimetraje *NUBE DE LLUVIA*, de Patricia Mora, que se presentó también en el Festival del 90. Es una incursión al mundo de la cultura aymará a través del rito de la convocatoria de la lluvia y en el peregrinaje que hace una pareja desde Iquique hasta la montaña llevando el agua necesaria para la ceremonia.

La cineasta resuelve, a través de entrevistas a mujeres aymaráes, una doble inquietud; la propiamente antropológica y la feminista. Con una bella fotografía de Héctor Ríos, el filme ha tenido una merecida buena acogida. Su mérito, dice un comentarista, es que "se hunde en el pasado remoto y surge en el Chile de hoy. Este intento de continuidad antropológica en el documental es de puertas abiertas y las respuestas se tantean con la conciencia de que en el conocimiento del ser chileno está casi todo por hacer" (13).

Patricia Mora había realizado con anterioridad varios videos, el más importante de los cuales es *CARRETE DE VERANO* (1984), en que se aborda el tema de los jóvenes. Interrogados éstos, mientras están de vacaciones, hablan de sus problemas y esperanzas. Ella es una apasionada del documental, género que defiende en tanto ayuda a la búsqueda de la identidad, y que el público aprecia, cosa que los cineastas —dice— no han comprendido siempre muy bien.

"NUBE LLUVIA" (1989), DE PATRICIA MORA.



E

l documental no tiene hoy cabida en las salas de cine. Los circuitos alternativos son cada día más escasos conforme la situación política del país ha ido encontrando el camino de la normalización democrática. El video sigue de todos modos siendo el refugio de quienes por vocación y oficio hallan en el documental la concreción de sus aspiraciones como cineastas.

Juan Andrés Racz es uno de ellos y su video *NO ME AMENACES* lo muestra dispuesto a insistir en la línea que con buenos auspicios había sostenido con su anterior *DULCE PATRIA*. En aquélla, como ya hemos dicho, se muestra un amplio panorama de la vida chilena durante el gobierno de Pinochet; en ésta, utilizando los mismos recursos –la encuesta por la vía de las entrevistas, los testimonios, las manifestaciones culturales, el debate político– ofrece un cuadro de los meses previos al triunfo electoral del gobierno de la Concertación.

El resultado es bastante aceptable y lo menos que se puede decir es que se trata de un video oportuno y útil para entender a Chile en el momento en que se abre el período histórico llamado de la Transición. Pero del eco público no puede todavía saberse gran cosa, porque, si la televisión no lo muestra, productos como éste no tienen en este instante canales de difusión. Y la televisión no lo ha mostrado, porque según Racz, “las opiniones sobre el tema militar no se pueden presentar todavía en las pantallas chilenas”. Pero no importa, agrega, porque “los documentales cumplen su papel, se convierten en historia” (14).

Se convierten en historia o tienen en todo caso que ver con ella. Es lo que intenta mostrar *LOS NIÑOS DE SEPTIEMBRE* (1989), de Sergio Marras, periodista, fotógrafo y escritor. Es un documental filmado que evoca la imagen del presidente Allende acudiendo a testimonios de jóvenes –eran niños en el momento del golpe– que cuentan en *OFF* sus impresiones mientras desfilan escenas de los hechos y personajes capitales de la época, más fotografías que intentan darnos una visión biográfica de Allende.



Profundamente inmersa en la historia está también, aunque penetra en ella de un modo lateral, como si no intentara hacerlo, el mejor documental de todo este período, *CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN*, de Ignacio Agüero, estrenado en 1988.

Es la tercera película de Agüero. La primera, *NO OLVIDAR*, fue rodada entre 1979 y 1982, pero por los problemas que tuvo con la censura sólo pudo exhibirse en 1984, en que fue distinguida por el Círculo de Críticos de Arte como la mejor realización fílmica nacional del año. Las vacilaciones de la censura se explican: la película aborda uno de los hechos más traumáticos de la historia política y policial de esos años: el descubrimiento en Lonquén del entierro clandestino de un grupo de campesinos asesinados. "Sencilla en su estructura, carente de todo efectismo, favorecida por imágenes silenciosas, reposadas y contemplativas, *NO OLVIDAR* es un trabajo serio en sus planteamientos y en su ejecución técnica (...). Agüero acredita en esta obra un singular dominio de las potencialidades expresivas del cine. Ese nivel permite incorporar su obra a las mejores conquistas del cine documental chileno" (15).

De un interés más circunscrito es *COMO ME DA LA GANA* rodada en 1985, cortometraje sobre el cine chileno, con entrevistas a otros realizadores en torno a sus proyectos.

Con *CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN* se produjo una no muy común entusiasta unanimidad entre todos los críticos y comentaristas, que llenaron de elogios la película. No sin razón, porque este medimétraje logró la rara virtud de proyectar una amplia mirada, penetrante y con una cierta grandeza, a los entretelones de la lacerante realidad chilena de mediados de los años 80, a partir de un tema de extremada simplicidad y hasta modestia.

En la Capilla del Espíritu Santo de Lo Hermida, la conocida investigadora del cine chileno Alicia Vega realiza semanalmente un curso en el que enseña a los niños de la población lo que es el cine. Al principio parece un tanto insólito ver el empeño de la profesora en mostrar a este conglomerado que *NUNCA HA VISTO EN SU VIDA UNA PELICULA*, lo que es la moderna técnica cinematográfica,

CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN

un film de Ignacio Agüero

Un film sobre el taller de cien para niños realizado por Alicia Vega • Una producción
Ignacio Agüero Producciones en asociación con Channel 4 • Distribución: Martinis Sordani
Fotografía: Jaime Reyes, Hugo Roth • Diseño: Roberto Trujillo, Freddy Rosales, María
Cruz • Montaje: Fernando Valenzuela Quintana • Música: Mauricio Zumbert, P. M. San
Asistencia de dirección: Isabel Valenzuela • Santiago de Chile 1988



"CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN" (1988), DE IGNACIO AGÜERO.

"LOS NIÑOS DE SEPTIEMBRE" (1989), DE SERGIO MARRAS.



introduciéndolos en el conocimiento de los planos, las secuencias, el *TRAVELLING*, etc., y en los misterios del movimiento de las imágenes, ilustrándolo todo con la proyección de viejas películas, sin excluir la mítica *LLEGADA DE UN TREN A LA ESTACION*, de los hermanos Lumière.

Simultáneamente, el cineasta va entrevistando a los niños, conociendo sus ideas y sabiendo de sus vidas, para pasar luego a las vidas de sus padres y a la realidad de su entorno familiar. Van surgiendo así, casi como sin proponérselo, las líneas definitorias del drama de los vastos sectores marginales que viven en las poblaciones de la periferia de Santiago.

Pero no es la mirada del realizador la que predomina, sino la de los niños, quienes a través de su testimonio van configurando el cuadro de esa realidad desde el interior de ella. "Los niños—dice un crítico—grafican la historia que los padres no pueden escribir" y en su aprendizaje se van introduciendo en un universo que les permite asomarse a otros mundos "e imaginar que los sueños pueden proyectarse en una pantalla inerte" (16).

Hay bellas imágenes, y una secuencia clave, cuando los niños se dirigen en dos buses al centro de Santiago para asistir por primera vez a una sala de cine. Está también el tema del tren, recurrente a lo largo del filme y que vuelve a aparecer en la silenciosa y melancólica escena final, cuando se oye el pito de una locomotora que pareciera ir acercándose a la población. A esas alturas el espectador ha comprendido ya que se trata de cien niños que están esperando en verdad algo más que un tren.

En Chile la recepción de la película no fue unánime. El Consejo de Calificación Cinematográfica no se atrevió notoriamente a llegar tan lejos como para prohibirla—cosa que acababa de hacer con *IMAGEN LATENTE*—; optó entonces por una decisión sorprendente: la calificó como "apta sólo para mayores de 21 años". Este acuerdo sólo se modificó en el año 1990.

Como justo reconocimiento a sus méritos, *CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN* ha sido agraciada con diversos premios, entre otros, el Primer Premio en el género documentales en el Festival de La Habana (1988), el Premio de la Crítica de Chile (1988) y el John Grierson Award, de Estados Unidos.

E

n los dos años finales del gobierno militar hay una notoria reanimación del trabajo de realización cinematográfica. Hay también una tentativa clara de ampliar las preocupaciones temáticas, zafándose de la constante realista y del énfasis puesto en las preocupaciones cotidianas del chileno y la repercusión que tienen en su vida las convulsiones políticas y sociales.

En 1988 se exhibe un largometraje argumental que muestra de modo elocuente esta decisión de abrir los márgenes de la indagación a las vertientes y espacios más variados. *HISTORIAS DE LAGARTOS*, de Juan Carlos Bustamante, es una de las primeras películas que intenta hallar una veta expresiva de nuevo cuño, retratar, según alguien ha dicho, "el paisaje interno del chileno, su grieta existencial". Cosa que intenta a través de tres relatos diferentes entre los cuales no hay un nexo argumental, sino una común intención de acercamiento a entidades como la muerte y el sexo desde una perspectiva más onírica que realista.

Bustamante filmó con anterioridad, junto a su hermano Patricio, algunos documentales que tuvieron buena acogida, *DOMINGO DE GLORIA* (1980) y *EL MAULE* (1982). Con *HISTORIAS DE LAGARTOS*, su primer filme argumental, que el Círculo de Críticos de Arte eligió como la mejor película chilena de 1989, intenta "mostrar cómo siente Chile los grandes dramas que ha sufrido", y reflexionar sobre el inmovilismo de la naturaleza frente al sufrimiento humano. "El paisaje siempre luce bello, el sol sigue saliendo, los ríos siguen fluyendo, los ciclos vitales continúan mientras los hombres mueren —declara en una entrevista—. Esa contradicción profunda entre lo eterno y lo perecedero es una de las cosas que me interesó desarrollar en este filme" (17).

Con una intención onírica más pronunciada se presenta ese mismo año otra película, *GENESIS*, realizada por Juan Carlos Altamirano, sociólogo, quien en este medimetraje de ficción, interpretado por el pintor Nemesio Antúñez, incursiona en el cine de vocación

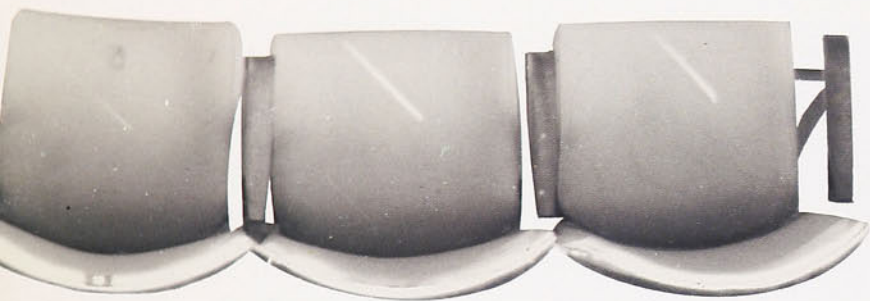


experimental, relegado en todos estos años casi exclusivamente a la realización en video.

Una sensibilidad donde las diferencias son ya ostensiblemente notorias, se da en la película *HAY ALGO ALLA AFUERA*, de José Maldonado, producida en 1989 y exhibida en el año siguiente. De esta diferencia da cuenta el mismo realizador, quien declara no pertenecer para nada a "la gran familia chilena del cine", ya que se siente integrante de los "DESMADRADOS del cine chileno", una nueva generación que carece de referentes cinematográficos locales.

La película no se parece en nada al resto de lo que se ha hecho en Chile en cine; por su contenido y tratamiento se acerca a lo que —salvando las distancias— ha hecho en algunos de sus filmes David Lynch, hasta el punto que el día de su exhibición en el Festival de Viña algunos espectadores hablaban de "Terciopelo rojo". O sea, una historia que es y no es un *THRILLER* que combina sexo, violencia, misterio y suspenso, en un clima de nocturnidad casi perenne. Y, conforme a un esquema narrativo, donde lo que predomina es la atmósfera que puedan crear las luces y la música más que la coherencia de la situación o la autenticidad de los personajes.

A muchos les ha parecido bien esta tentativa de ensayar rutas creativas inéditas, diferentes de la predilección por lo contingente, pero no todos se muestran convencidos de la bondad de los resultados, que, según sostiene el crítico "Zoom", son "más que nada curiosos". La cinta, agrega, intenta "abarcarlo todo en su carrera por asomarse a eso que llaman posmodernismo" y se puede leer, en verdad, como "un ejercicio de estilo de un principiante en la ficción a gran escala". Alaba, en todo caso, la buena actuación de los intérpretes y elogia "el rescate de una arquitectura santiaguina que, vista por Maldonado, se transforma en un espacio siniestro y acechante" (18).



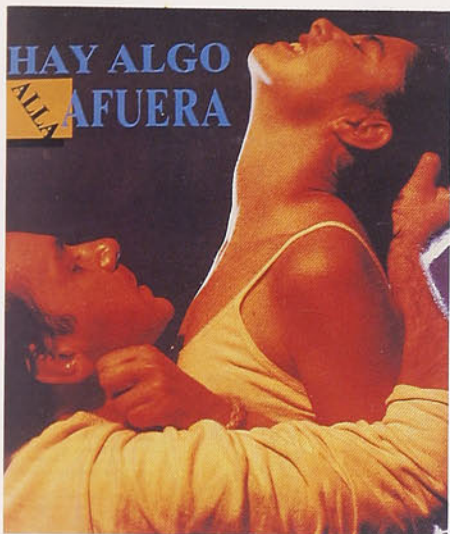
Otros han emitido opiniones aun más duras, pero el filme, no obstante sus defectos, muestra cualidades apreciables. Además, hace pensar que Maldonado, realizador joven y con varios videos a su haber antes de esta película, promete buenas realizaciones futuras. Más joven todavía es Daniel de la Vega, cuya primera realización, *PAIS DE OCTUBRE*, no fue bien recibida. Hubo un crítico que, por afinidades de edad y de credo estético, se ocupó bastante de ella, y dijo, con todo, que se trata de un "filme intuitivo y primario", una "caótica y adolescente propuesta" en la que De la Vega "se arriesga y apuesta por su propia mirada. No sólo va al límite, sino que sigue de largo. Y se cae". Aunque agrega a continuación: "Pero cae con honor" (19).

De la Vega declara en una entrevista que en la película su preocupación es, básicamente, "contar una historia sobre los jóvenes", aunque en el filme "no hay ningún intento de resolver algún problema existencial, político o sentimental de una generación".

No es el único cineasta que tiene esa inquietud.

Dos años antes se había exhibido con un cierto éxito una película que trataba también de presentar el problema de la juventud chilena, aunque con una óptica y procedimientos radicalmente diferentes, aparte de que se trata de los jóvenes que vivieron los años de la Unidad Popular y cuyo destino (estudios, perspectivas, ilusiones) fue destruido con el golpe de septiembre del 73. *ANGELES* de Tatiana Gaviola, narra las vicisitudes de un grupo de media docena de estudiantes de los años 60, comprometidos en los cambios sociales de la época y con el movimiento que había desencadenado profundas reformas en las universidades. En este sentido, expresa la realizadora, su película es "la historia de la desaparición de una generación".

Ella —declara en una entrevista— tiene como tema permanente y obsesivo, "la memoria". "Encontrar —dice— una visualidad para toda la



AFICHE DE LA PELÍCULA "HAY ALGO ALLA AFUERA" (1989), DE JOSE MALDONADO.

cantidad de imágenes, sonidos, olores, colores, formas, historias que se desencadenan y forman el pasado, la memoria colectiva y personal, la fantasía de uno y de todos" (20).

Lo había puesto de manifiesto en sus numerosos videos anteriores, todos los cuales la muestran como una documentalista sensible y experta. Antes ya había hecho *TIEMPO PARA UN LIDER* (1982), que recrea la trayectoria política de Eduardo Frei, y luego se concentra en el tema de la condición femenina en *TANTAS VIDAS, UNA HISTORIA* (1983), sobre las mujeres de las poblaciones; *YO NO LE TENGO MIEDO A NADA* (1984), una frase que como "ritornello" repiten sin cesar rostros de mujeres; *TRES MIL MUJERES MAS CUATRO*, un notable documental en que, efectivamente, cuatro testimonios parecieran esclarecer algunos de los parámetros que definen la esencia de la situación de la mujer en Chile.

Tatiana Gaviola se autodefine como "una más entre los dementes que apostamos al delirio de hacer películas en este país, sin medios y sin nada, con el puro proyecto loco y las ganas", aunque con el agregado adicional de sentirse "bajo sospecha" sólo por ser una mujer que ha pretendido *DIRIGIR*.

Tal como lo han hecho en los años precedentes, las mujeres han seguido filmando con los medios que se han puesto a su alcance. No sólo en Santiago. En Valparaíso, por ejemplo, un activo grupo local logra realizar en video el largometraje *EL REGRESO*, dirigido por Marcia Orell García. Cuenta la historia de un grupo de estudiantes de Derecho a quienes el golpe de Estado de 1973 les cambia radicalmente la vida. Aunque Valparaíso ha sido tema recurrente en muchas películas chilenas, pocas veces la ciudad se siente como aquí, tan próxima, tal vez porque es la ciudad y la vida de su gente, mirada no desde fuera ni al pasar, sino desde su entraña misma y con la óptica de los suyos.

E

n 1987, la película *SUSSE*, el segundo largometraje de Gonzalo Justiniano, tuvo una buena recepción entre el público, hecho que llama la atención, porque es algo que no suele ser corriente tratándose de una película chilena, y porque en este caso, además, la crítica la trató bastante mal.

La historia de *SUSSE* se ajusta sin muchas variantes al clásico melodrama de la muchacha pobre que triunfa apoyándose en sus encantos físicos. Campesina, como la Carmen Rosa Chandía, sólo que los tiempos han cambiado: Chile dejó atrás la morosidad de una realidad urbana con mucho de la candidez rural para dar paso a la MODERNIDAD, con algunos de sus ingredientes criollos de los años 80: el auge de la publicidad sobre fondo social de dictadura.

Justiniano ha explicado que él eligió deliberadamente eso: una construcción narrativa "completamente clásica, algo cercano a la telenovela, al cliché, utilizando 'el lenguaje audiovisual chileno que pasa por SABADOS GIGANTES'".

Se trataba de trabajar con los códigos del melodrama y luego subvertirlos, ofrecer "una primera lectura" que poco a poco va destruyéndose "hasta que el espectador sienta una carga que le haga percibir los significados ya dentro de otro contexto", dando paso a "la sensación de que esto no es tan divertido". Que "Chile es un gran chamullo", un país "lleno de trampas, de cahuines". "Me interesaba trabajar —concluye el realizador— sobre la gran mentira que se ha vendido aquí todo este tiempo", y que los personajes de su película, "un poco *naïves*", "son hijos de una situación que no controlan" (21).

Entre críticos y comentaristas hubo un consenso mayoritario en que, más allá del propósito del cineasta, la cinta no logró sobrepasar la barrera de la primera lectura. El público, sobre todo a nivel más popular, entendió el melodrama como tal y nada más, y no vio en la historia de la protagonista otra cosa que la historia más o menos banal de siempre, con un único ingrediente novedoso en el cine chileno: una actriz, Marcela Osorio, a quien, a partir de sus escenas de desnudos en *ARDIENTE PACIENCIA* se la estuvo presentando



—un poco a pesar suyo— como una especie de símbolo de la chilena moderna y por lo tanto desinhibida en asuntos de sexo. Dos años después Justiniano prueba que las esperanzas puestas en su talento, a raíz de *LOS HIJOS DE LA GUERRA FRÍA*, no carecían de fundamento. *CALUGA O MENTA* no sólo hace olvidar el paso en falso dado con *SUSSI*, sino que se aprecia desde el primer momento como una película de verdadero valor en la evolución del cine chileno. El realizador se instala con ella, de golpe y porrazo, no sólo como uno de los cineastas importantes de este país, sino que entreabre una puerta hacia los nuevos contenidos posibles de la cinematografía nacional de este tiempo.

Cancela la etapa del cine “realista”, que se apoya en lo esencial, en la denuncia mas o menos panfletaria de las lacras del sistema, pero no se deja tampoco seducir por las temáticas de un cierto escapismo supuestamente “posmoderno”.

CALUGA O MENTA se mete en el tema de la juventud marginal, la que ha quedado fuera de todas las ventajas sociales y económicas y, lo que es peor, carece de convicciones y de esperanzas. Se trata de jóvenes moviéndose en el filo de la navaja, con el riesgo claro de caer casi obligadamente en el lado donde los acechan la droga y la delincuencia. Su mundo es desolado y amoral; instalados únicamente en el presente —lo ignoran todo del pasado y el futuro les es completamente indiferente—; el entorno representa para ellos el rechazo y, en definitiva, la nada, ya que ni siquiera puede hablarse de tristeza o de conciencia clara de las propias carencias.

Hay una historia en la película: la del Niki y sus amigos y su progresivo deslizamiento hacia las prácticas delictivas. Y el encuentro del primero con una muchacha de clase alta, que crea un contrapunto con algo de símbolo o de cábala (no es lo mejor del filme) —“caluga o menta”, “vida o muerte”, “cielo o tierra”— premonitorio de un desenlace más o menos previsible, a pesar del carácter aparentemente abierto del final del filme.

Aunque la crítica se ha pronunciado favorablemente, la mayoría de los comentaristas no han dejado de observar el carácter



SUSSI, DE LA PELÍCULA DEL MISMO NOMBRE (1987). EL NIKI, DE "CALUGA O MENTA", AMBAS DE GONZALO JUSTINIANO

extremadamente negro de la película. Su material es "la marginalidad; o mejor, la marginalidad sin remisión, la que no tiene salida, ni coartada, ni esperanza, ni espacio para el bienpensar", dice uno (22), mientras otro se encarga de subrayar que se trata de "una película dura, desoladora, difícil de seguir en su tránsito por sombras y círculos del infierno", agregando que "los cineastas chilenos de esta hora tienden al pesimismo" y que "en el caso de Justiniano, el pesimismo es extremo. Sus personajes no conocen la esperanza ni la intuyen", lo que a su juicio puede conducir a un "vibrante nihilismo" con todos los peligros que eso conlleva de "ver la realidad en forma unilateral" (23).

Ha habido quienes han llevado su examen más allá de la crítica cinematográfica, acotando las consecuencias que la visión del filme puede tener en otros dominios, en el político, por ejemplo, señalando que, "tal vez sin quererlo (Justiniano) contribuye a afianzar las perspectivas reaccionarias que ven con sospecha a la juventud y al joven popular como un casi seguro delincuente". Sus tesis, por otra parte, que considera "calamitosas", las encuentra "agravantes para el mundo juvenil marginal", a causa de lo cual —agrega— "resulta difícil que los jóvenes marginales puedan reconocerse plenamente" en sus imágenes (24).

Quienes reclaman que el tema sea expuesto con una suerte de apertura a "la esperanza", están a nuestro juicio reeditando una polémica que hoy parece ya totalmente superada acerca del carácter del tratamiento artístico del drama humano. El artista puede tratar un problema o personajes de un modo más o menos profundo, con una intensidad y alcance mayor o menor. Pero poco o muy poco tendrá esto que ver con su significación propiamente ética. Lo que no quiere decir, por cierto, que sea ilegítimo reclamar cuando una obra de arte propone objetivos contrarios a la moral social. Lo que no es el caso, a nuestro juicio, de *CALUGA O MENTA*.

Tampoco pensamos que la historia no corresponda a la realidad de lo que es hoy el mundo juvenil a nivel popular. No todo es como aquí se presenta, y eso es natural, pero lo que se muestra es un fragmento significativo y, en todo caso, más allá de lo anecdótico propiamente tal, es fiel al estado de ánimo dominante de la juventud de nuestros sectores marginales. Por lo demás, la información



"CALUGA O MENTA" (1990).



que se da al comienzo de la película, en el sentido de que hacia a fines de los 80 uno de cada tres jóvenes vive en la marginalidad, no ha sido, que sepamos, desmentido.

Y en cuanto a si esa masa juvenil se siente o no representada por la película, los hechos parecen contradecir la afirmación del cronista. *CALUGA O MENTA* se ha convertido en un gran éxito de público. Hubo semanas, algún tiempo después de su estreno, en que la cifra de espectadores en las salas donde se proyectaba fue tan grande o superior a las de algunas de las películas norteamericanas más taquilleras del período. Se mantuvo varios meses en cartelera, lo que es completamente insólito para una película chilena.

Digamos, finalmente, que el filme de Justiniano es un producto cinematográfico con cualidades específicas bastante claras. Algunos lo han asociado al Fellini de *I VITELLONI*. Nos parece más cercano a *MAMMA ROMA*, de Passolini, por el tono e intensidad y porque, como en ésta, el drama se siente escrito desde dentro hacia fuera; una historia relatada con toda la dureza que sólo pueden transmitirle sus propios protagonistas, y de allí seguramente su capacidad para ganar la sugestión del espectador.

Otras cualidades: la excelente actuación de algunos de sus intérpretes: Aldo Parodi, Luis Alarcón, Myriam Palacios; la banda sonora, muy a tono con la obsesiva presencia que la música y el ruido tienen en la vida diaria de los jóvenes. ¿Defectos? También los hay: tentativas de simbolización y escapadas a una cierta intención surrealista, más o menos fallidas y gratuitas; algunas elipsis que por su brusquedad oscurecen la continuidad del relato. Se le ha reprochado también la poca verosimilitud de la relación entre el joven marginal y la muchacha de capas altas. Es efectivo, pero no nos parece, en todo caso, que esa relación esté planteada en términos "realistas" ni sea, tampoco, una cuestión esencial en la película.

Como quiera que sea, *CALUGA O MENTA* se ganó, sin duda alguna, un sitio de privilegio entre los buenos filmes chilenos de todos los tiempos. El Círculo de Críticos de Arte la premió como la mejor película chilena de 1990.

E

l itinerario de Silvio Caiozzi se puede resumir así: más de veinte años de lucha contra la escasez de medios, la búsqueda de los recursos para hacer películas y el esfuerzo por perfeccionarse como cineasta, recorriendo diversos escalones hasta llegar a convertirse en un verdadero realizador.

Aunque estudió —muy joven— en Estados Unidos, lo saliente de su trayectoria es su permanencia constante en Chile. Fue uno de los poquísimos cineastas que no abandonaron el país después del golpe de Estado. Antes de esa fecha había trabajado sobre todo en televisión, pero su presencia en el cine era muy clara, porque aparece asociado, como director de fotografía, a algunos de nuestros realizadores más importantes. Le tocó desempeñarse como tal en películas de Helvio Soto, Aldo Francia, Raúl Ruiz, y de cineastas extranjeros como Costa-Gavras y Peter Lilienthal. Mientras tanto, trabajaba en una empresa de publicidad, que era su medio principal de vida, pero también el modo de juntar dinero para el momento en que surgiera la posibilidad de hacer largometrajes de ficción. La oportunidad surgió, paradójicamente, poco después de septiembre de 1973. Junto con Pablo Perelman rueda *A LA SOMBRA DEL SOL*. Es un filme realista, una tragedia con todos los elementos del cine clásico que ocurre en un desolado pueblo del altiplano chileno.

Concluida esta experiencia, retoma su trabajo en la publicidad, pero mantiene la idea de continuar con el cine de ficción. Con Gustavo Frías como guionista, trabaja durante largo tiempo en un proyecto. Al principio la idea era filmar un cuento que no fuera más allá de los 30 o los 40 minutos. Pero poco a poco se alarga y se convierte en una película hecha y derecha. Por falta de fondos el proceso de edición les lleva casi tres años, al cabo de los cuales dan por terminada la cinta que conocemos con el título de *JULIO COMIENZA EN JULIO*.

Super KINOPANORAMA MI

La historia se centra en las vicisitudes de un terrateniente enfrentado a la educación de su primogénito. Situada en el Chile anterior a los años 20, muchos creyeron ver en el relato una tentativa de crítica social de las clases pudientes, lo que no dejaba de ser una audacia para una producción chilena que se exhibía en el país en 1979.

El filme tuvo un éxito inesperado de público. Se calcula que fue visto por más de 120 mil personas, y aparte de premios locales muy explicables, fue galardonada en el extranjero en torneos internacionales importantes como el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España. Se mostró, además, en televisiones de diversos países.

La película se destaca por su sentido del oficio cinematográfico, por la calidad de la ambientación, los aciertos en la fotografía y en la música y, desde luego, en el desempeño de actrices y actores. En este último terreno, fue en ese momento un verdadero acontecimiento, ya que reunió un elenco donde no faltó a la cita casi ninguno de los nombres relevantes de la escena nacional.

Como muchos otros cineastas de esos años, Caiozzi se ve obligado, cuando los recursos no dan para más, a filmar en video. Realiza así, primeramente, *LA CANDELARIA* y luego *HISTORIA DE UN ROBLE SOLO*, medimetro de ficción hecho con los integrantes del Grupo Ictus. En esta *HISTORIA* realiza un recorrido por las vidas en una pobre pensión santiaguina, rescatando estupendas imágenes del "medio pelo" chileno. Sus protagonistas persiguen la quimera de "la casa propia", que aquí se presenta de modo esperpéntico en la lucha por poseer, al menos, un mausoleo propio en el cementerio.

HISTORIA DE UN ROBLE SOLO tiene además otra particularidad: es la primera incursión de Caiozzi en la obsesiva atmósfera de los relatos del escritor José Donoso.

Por aquellas fechas, el cineasta considera que, a pesar de la menor calidad de la imagen y las dificultades técnicas en aspectos como



la compaginación, el futuro del cine está en el video. Las diferencias en los costos son enormes, y se hacen mayores cada día conforme los costos de la producción cinematográfica se han ido literalmente disparando. En el mismo instante en que, paralelamente, el progreso tecnológico va perfeccionando la calidad del video.

Su credo cinematográfico se resume en su preferencia por el cine narrativo, desechando aquel que reemplaza el relato por el discurso de ideas. Rechaza toda improvisación y le asigna al guión un papel fundamental, lo que obliga a trabajarlo hasta en sus más mínimos detalles. Se declara extremadamente exigente en cuanto a la profesionalidad del trabajo y señala como meta permanente el esfuerzo por lograr la perfección en la factura técnica del filme.

Piensa que el cine publicitario le ha sido útil, no sólo porque gracias a él ha podido reunir los recursos necesarios para hacer sus largometrajes, sino porque lo ha ayudado a perfeccionar el oficio y adentrarse y dominar nuevas técnicas. La clave está, agrega, en saber soslayar las interferencias que pueden surgir entre una y otra rama, que fuera de sus afinidades técnicas, poco tienen que ver entre sí (25).

A principios de 1983, Caiozzi sostiene con José Donoso las primeras reuniones donde empiezan a configurarse las líneas del proyecto que daría lugar años después a la película *LA LUNA EN EL ESPEJO*.

En sus comienzos la idea era más bien modesta. Se trataba de integrar un relato con otros basados en textos de escritores latinoamericanos; juntos iban a figurar en una película que se planeaba como coproducción entre varios países. Pero el proyecto fracasó. Sin embargo, Caiozzi no cejó en su empeño, siguió solo y en febrero de 1990, es decir, exactamente siete años después de su

"LA LUNA EN EL ESPEJO" (1990), DE SILVIO CAIOZZI. IZQUIERDA, GLORIA MÜNCHMAYER Y ERNESTO BEADLE. ABAJO, RAFAEL BENAVENTE.





OTRAS ESCENAS DE "LA LUNA EN EL ESPEJO".

primer encuentro con Donoso, le cuenta al diario *LA EPOCA* que la película está ya compaginada y en la etapa de mezcla de sonido. Es decir, virtualmente lista para ser estrenada (26).

Caiozzi nunca intentó, según ha dicho, hacer una película hermética o una "historia densa", y procuró que hubiera siempre el equilibrio que ayudara al entramado narrativo, porque se trata en verdad de una historia donde casi no hay historia. Es un mundo donde domina la instancia psicológica, las relaciones entre los personajes: el viejo autoritario que maneja desde su cama de enfermo el mundo y, desde luego y en primer lugar, la vida de su hijo; y una vecina, viuda con mentalidad de niña, que se introduce en ese micromundo cerrado del hogar del padre anciano y el hijo que atiende a todas sus necesidades.

Un crítico ha señalado algo interesante: la continuidad y coherencia del realizador a través de sus tres películas. Dice: "Caiozzi está dando cuenta de una zona muy arraigada en la fantasmagoría nacional y no hay que olvidar el opresivo dibujo del mundo agrario de principios de siglo (*JULIO COMIENZA EN JULIO*), ni tampoco la casi documental historia del linchamiento de un par de aventureros víctimas de los habitantes de un perdido pueblo nortino (*A LA SOMBRA DEL SOL*), universos narrativos con muchos puntos de contacto. A la galería de monstruos humanos encabezados por el patrón, don Julio, se agregan ahora don Amaldo, el Gordo y Lucrecia, miembros de un añejo museo de cera" (27).

Aunque la presencia del tema y el estilo de José Donoso son realidades abrumadoras, Caiozzi logró imponer su sello creador propio, transmitiendo a través de su mundo visual el clima de sordidez y decadencia del universo donosiano. Filme trabajado hasta en sus menores detalles, no hay planos gratuitos; todos los elementos del cuadro juegan un papel. El silencio y la música, la luz y la sutil tensión entre los personajes, sus relaciones con los objetos o la comida, crean una atmósfera en que la carga sensual va envolviendo



a Lucrecia y el "Gordo", los dos protagonistas, y los lleva inexorablemente a una situación de morbidez sin retorno. Salvo los estallidos histéricos del viejo marino jubilado, todo está dicho con un tono donde lo que domina es la precisión narrativa, con los personajes y sus situaciones elaborados en filigrana, como de "vidas mínimas", según ha señalado alguien. El mundo exterior existe, pero sólo porque se lo presiente, y porque sin él la realidad claustrofóbica de la vivienda del viejo marino y de su hijo sería incomprensible.

Muchos han visto en *LALUNA EN EL ESPEJO* la metáfora de una sociedad sometida a los dictados de un tiranía, y enfrentada cuando ésta desaparece a la dificultad de recobrar su andadura propia y libre. Esa pareciera ser una de las lecturas posibles del final, con el viejo marino bajando al plan y desapareciendo en la noche.

En la película, Valparaíso cobra una presencia visual alucinante. Muy bien fotografiada, la ciudad se siente como flotando entre la realidad y el sueño, entre la alegría del romance vivido a la orilla del mar y la melancolía y la tristeza de los ascensores subiendo y bajando de los cerros al anochecer.

LA LUNA EN EL ESPEJO es un modelo de cine intimista y, sin embargo, decidor, como pocos, de lo que puede ser la realidad profunda de un país en un determinado período histórico. Lo que está totalmente claro, en todo caso, es que se trata de una de las grandes películas de la historia del cine chileno, y no es casual que, aparte de algunos galardones locales, sea, hasta ahora, el filme nacional más premiado internacionalmente. Empezó con la distinción otorgada a Gloria Münchmayer en el Festival de Venecia por su notable actuación en la película, y desde entonces los premios se han sucedido en los festivales de La Habana, de Trieste y en muchos otros torneos.

E

n algún sentido, *LA FRONTERA* fue la sorpresa que reservaba el Cuarto Festival de Cine de Viña del Mar.

En el acto de clausura del torneo, le fue otorgado el premio "Andacollo" de la OCIC, Oficina Católica Internacional del Cine, que ratificaba la excelente acogida que en el Festival había tenido el filme, y anunciaba, de algún modo, los premios que en los meses siguientes habrían de concedérsele.

Los antecedentes de Ricardo Larraín, su realizador, estaban asociados, sobre todo, como en tantos otros de nuestros cineastas actuales, al trabajo publicitario. Existía el antecedente de dos cortometrajes suyos: un video, *ROGELIO SEGUNDO* (1983) y *DIME COMO BAILAS Y TE DIRE QUIEN ERES* (1988), en 16 mm., pero nada hacía presentir una película que, por sus calidades, se iba a consagrar en forma más o menos inmediata como uno de los filmes más significativos de la producción chilena de estos años.

En *LA FRONTERA* se cuenta la historia de la relegación a un pueblo costero austral de un profesor de Matemáticas y de lo que allí le ocurre durante el tiempo en que permanecerá confinado: sus relaciones con la comunidad local, con el cura que le proporciona albergue y el buzo que le ofrece trabajo, con el delegado del Gobierno y su ayudante, responsables de cautelar el cumplimiento de su pena, con la "machi" de la comarca, que cuida de él cuando enferma, pero sobre todo con Maite, la bibliotecaria del pueblo, una española llegada a Chile en su niñez, junto con los refugiados de la guerra civil que Neruda trajo al país en el "Winnipeg", y con la cual se establece una relación amorosa.

Desde la primera secuencia quedan de manifiesto varias de las principales cualidades del filme. En primer lugar, su impecable factura técnica, la calidad de la fotografía, sobre todo, en la que tanto el realizador como el director de cámara, Héctor Ríos, supieron sacarle partido a la gran belleza del paisaje —que pudo haber sido avasalladora— subordinándola a las necesidades narrativas. Notables son las tomas del automóvil avanzando por la carretera, vistos desde la altura, o el mismo vehículo, ya de noche, internándose por



tortuosos caminos vecinales, anunciadores de la atmósfera de la región remota y escondida en que está enclavado el pueblo donde el profesor cumplirá su condena.

En segundo término, la excelencia en la actuación de los intérpretes, que es, salvo excepciones menores, común a todo el elenco, en particular en el trabajo de la pareja de protagonistas, Gloria Laso y Patricio Contreras.

Finalmente, un detalle importante. El espectador no se entera de inmediato de lo que ocurre en el interior de ese automóvil, en cuyo asiento trasero viajan dos personas que bien podrían ir sólo de vacaciones o en viaje de negocios. Pasará algún tiempo antes de que la película nos dé su clave y nos enfrente, sin estridencias, a la realidad de un condenado a la relegación por un delito político. La historia se instala, así, con notable efectividad, dentro de una realidad inequívoca, la de los tiempos de la dictadura, pero despojada de cualquier connotación panfletaria o doctrinarista.

"Larraín —dice un crítico— tiene la prudencia de seguir más las situaciones y dejar de lado los significados. Su opción beneficia la eficacia dramática de algunas escenas, neutralizando el elemento discursivo-político que fácilmente pudo arruinar todo" (28). El acento está puesto en el entramado de las relaciones entre las personas —los habitantes de este villorrio perdido de La Frontera— y los cambios que se producen en su vida diaria a partir de la llegada del profesor. Relevando, además, aunque sin caer en el exceso de una visión "telúrica" del drama humano, la presencia de una naturaleza que se impone no sólo por su belleza y la desolación que conlleva la lejanía y la dificultad de comunicaciones, sino por la frecuencia de ciertos cataclismos naturales, los maremotos, en este caso. En todo ello está, según Larraín, "el hombre", que es en todas sus realizaciones "la columna" de sus construcciones, en las que lo esencial es "cómo se ve este país", cómo encontrar "lo poético en lo nacional". Fue lo que intentó ya en sus primeros ensayos fílmicos. En *ROGELIO SEGUNDO* narra el proceso de transformación de un niño en hombre y en *DIME COMO BAILAS Y TE DIRE QUIEN ERES*, "todos los personajes contaban una sola historia, complementándose entre sí y alcanzando un único sueño" (29).



"LA FRONTERA" (1991), DE RICARDO LARRAIN.

A nuestro juicio, *LA FRONTERA* es un filme bastante paradigmático de lo que podría o debería ser el cine chileno de este tiempo. Un cine de calidad, en que aspectos técnicos están en lo esencial bien resueltos y en que el realizador trabaja con un guión sólido y coherente.

Lo cual no quiere decir que no haya en la película algunos vacíos y carencias. No están bien resueltas, por ejemplo, las tentativas de encarar determinadas situaciones por la vía de la comedia, como ocurre en los casos del delegado gubernamental y su ayudante, que aparecen sobreactuados y hasta caricaturescos, o las dificultades para matizar más sutilmente el tránsito entre lo real y lo simbólico en los perfiles de personajes como el buzo y el viejo español refugiado. Tampoco son afortunadas las escenas eróticas entre Maite y el profesor, que parecen confirmar la idea de que a los cineastas chilenos no les resulta fácil filmar los encuentros sexuales de una pareja.

El todo, sin embargo, arroja una acertada síntesis de situaciones dramáticas propias de una temática nacional sin concesiones a lo convencional o al facilismo folklórico. Es lo que ocurre con escenas tan notables como la del baile de los hombres solos. La historia, además, a pesar del discreto distanciamiento que mantiene con relación a ciertos datos crudos de la realidad que la inspira, no traiciona la fidelidad que le debe. Por si hubiera dudas sobre el particular, a falta de mayores explicaciones, seguramente innecesarias, la sobria pero elocuente escena final de la entrevista de televisión se encarga de restablecer los datos de la vida cotidiana del Chile de 1985.

LA FRONTERA no alcanza, ciertamente, la intensidad que con un tema similar lograra *CRISTO SE DETUVO EN EBOLI*, el filme que Francesco Rosi realizara a partir de la novela de Carlo Levi. Pero el resultado no es por eso menos importante y significativo para el cine chileno. Se trata de una película que emociona e interesa y que, además, ha tenido la particularidad de atraer a una cantidad considerable de público. En 18 semanas de exhibición la habían visto casi 170 mil personas, la cifra más alta alcanzada por una película chilena en un período de proyección similar en los últimos veinte años.

FUE PREMIADA EN EL FESTIVAL DE BERLIN Y GANO EL GOYA ESPAÑOL.

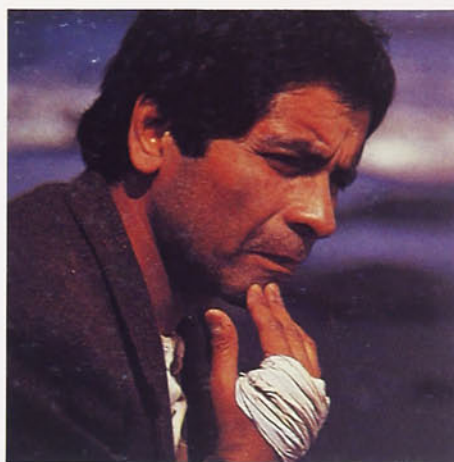


El guión de *LA FRONTERA*, que pertenece a Ricardo Larraín conjuntamente con el argentino Jorge Goldemberg, había sido premiado en La Habana en 1989. Obtuvo entonces el premio al mejor guión inédito en el Concurso Latinoamericano paralelo al Festival de ese año. El premio consistió en 150 mil dólares, otorgados por la Televisión Española, que entró así a convertirse en coproductora del filme, posibilitando de este modo su realización.

Como culminación de la positiva aceptación de público y crítica, en el verano del 92 obtiene dos premios internacionales de gran categoría. En febrero, en el Festival de Cine de Berlín —que forma, junto con el de Cannes y el de Venecia, la trilogía de los más importantes festivales cinematográficos de la actualidad—, el filme recibe un Oso de Plata a la mejor película en el rango de *OPERA PRIMA*. Y en marzo gana el premio Goya (equivalente español al Oscar), a la mejor película extranjera hablada en castellano exhibida en la Península en 1991.

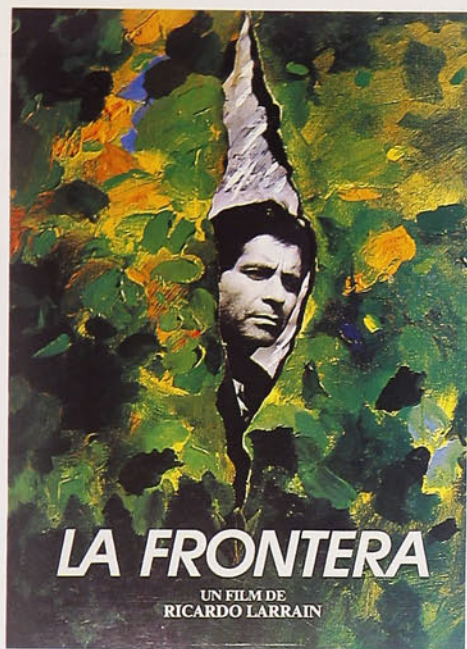
El de Berlín no es el primer galardón que un cineasta chileno haya ganado en un torneo internacional, pero es, evidentemente, el más importante, y en cuanto al Goya, aparte de su valía específica, es una ayuda considerable en las opciones futuras a convenios de coproducción con la televisión de aquel país. Ambos representan, desde luego, un espaldarazo decisivo para Ricardo Larraín, pero es un estímulo de la mayor importancia para el conjunto de nuestra cinematografía. Como dice Hans Ehrmann, a propósito del Oso de Plata: "el Premio es utilísimo ante un cierto escepticismo ambiente" y ante "la actitud de tanto chileno que asiste sin trepidar a un mal filme norteamericano, pero tiene serias dudas antes de ir a ver una película nacional". "También, sin euforias desmedidas, se comprueba que el cine chileno es viable y merece todo tipo de apoyos" (31).

1991 no fue particularmente positivo desde el punto de vista de la cantidad para el cine chileno. Con todo, lo cuantitativo aparece, esta vez, compensado con la calidad. Es lo que se pone de relieve, en juicio que muchos comparten, en la afirmación siguiente: "*LA FRONTERA* es uno de los mayores logros del cine nacional de las últimas dos décadas y una de las más atractivas aproximaciones a nuestros problemas de identidad" (32).



GLORIA LASO Y PATRICIO CONTRERAS, LOS PROTAGONISTAS

NOTAS (1) JOSE ROMAN, "CONVERSACION CON JUSTINIANO", REVISTA ENFOQUE Nº 6 (1986). (2) IBID. (3) HECTOR SOTO, REVISTA ENFOQUE, NUM. CIT. (4) RENE NARANJO, REVISTA ENFOQUE Nº 7 (1986). (5) JOSE ROMAN, "VIDEO. UNA CUESTION DE SOPORTE", APSI, 16-XII-1985. (6) JOSE LEAL, REVISTA ENFOQUE Nº 8 (1987). (7) IBID. (8) ANA MARIA FOXLEY, HOY, 26-VI-1988. (9) ASCANIO CAVALLO, LA EPOCA, 22-VII-90. (10) LA CRITICA LA TRATA MAL Y ALVAREZ SE DEFIENDE DICENDO: "NO PUEDEN IR ESTOS SEÑORES CRITICOS A SENTARSE Y MIRARLA CON EL MISMO CRITERIO DE UN FILME DE KAFKA (SIC), TRUFFAUT O NO SE QUE". Y AGREGA QUE SE TRATA DE UNA COMEDIA "CON GENTE BIEN VESTIDA Y HABLANDO BIEN". (LAS ULTIMAS NOTICIAS, 23-IX-84). (11) "ZOOM", EN EL ARTICULO "¡QUE SE MUERA!", REVISTA "WIKEN" DE EL MERCURIO, 3-XI-90. (12) IBID. (13) ANTONIO MARTINEZ, LA EPOCA, 30-IX-90. (14) JUAN ANDRES RACZ, ENTREVISTA CON LA EPOCA, 11-XII-90. (15) HECTOR SOTO, REVISTA ENFOQUE Nº 4 (1985). (16) JUSTO MELLADO, ENFOQUE Nº 10 (1988). (17) ENTREVISTA CON CONSTANZA JOHNSON Y RENE NARANJO, ENFOQUE Nº 12 (1989). (18) "HAY ALGO ALLA AFUERA: UN EJERCICIO DE APROXIMACION AL TERROR", POR ZOOM, EL MERCURIO, 16-X-90. (19) ALBERTO FUGUET, EL MERCURIO, 16-X-90. (20) PAMELA JILES, "UN ANGEL EXORCISTA", ANALISIS, 17-IV-89. (21) VICTOR BRICEÑO Y RENE NARANJO, "EL CINE A TODA COSTA", CONVERSACION CON GONZALO JUSTINIANO, REVISTA ENFOQUE Nº 9 (1988). (22) ANTONIO MARTINEZ, EN LA EPOCA, 21-X-90. (23) "ZOOM", EN EL MERCURIO, 19-X-90. (24) "CALUGA O MENTA", POR GUSTAVO JIMENEZ, EN LA EPOCA, 26-X-90. (25) "LAS EXPECTATIVAS DEL CINE CHILENO HAN MEJORADO EN LOS ULTIMOS DOS AÑOS", CONVERSACION DE SILVIO CAIOZZI CON JOSE LEAL, MANUEL BASOALTO, SERGIO SALINAS Y HECTOR SOTO. EN REVISTA ENFOQUE Nº 3 (1984). (26) DURANTE LOS AÑOS DE ESPERA SE PRODUJO UN HECHO LAMENTABLE: UNO DE LOS PROTAGONISTAS DEL FILME, RAFAEL



AFICHE DE LA PELICULA.

BENAVENTE, FALLECIO. NI PUDO VER LA PELICULA TERMINADA NI ENTERARSE DEL PREMIO A LA MEJOR ACTUACION MASCULINA QUE LE DIERAN EN FORMA POSTUMA EN EL FESTIVAL DE LA HABANA DE 1990. (27) ALFREDO BARRIA, *EL MERCURIO DE VALPARAISO*, 17-X-90. (28) VERA-MEIGGS, *EL MERCURIO*, 25-X-91. (29) "EN RODAJE", REVISTA CINE Nº 42, MAYO 1991. (30) EL CINE CHILENO, EN EFECTO, HA OBTENIDO UNA CANTIDAD MUY CONSIDERABLE DE PREMIOS EN LOS FESTIVALES INTERNACIONALES, EN PARTICULAR EN LOS AÑOS DE APOGEO DEL CINE DEL EXILIO. PELICULAS O REALIZADORES CHILENOS HAN SIDO DISTINGUIDOS EN KARLOVY-VARY (CHECOSLOVAQUIA), HUELVA (ESPAÑA), BIARRITZ Y NANTES (FRANCIA), LA HABANA (CUBA), MOSCU Y TASHKENT (UNION SOVIETICA), CARTAGENA DE INDIAS (COLOMBIA), BERLIN (R.F.A.), LEIPZIG (R.D.A.), BRASILIA, FESTIVAL LATINO DE NEW YORK (ESTADOS UNIDOS) Y VARIOS MAS. EN VENECIA FUE PREMIADA, COMO YA SE MENCIONO, GLORIA MÜNCHMAYER, Y AÑOS ANTES, EN 1986, EN EL MISMO FESTIVAL, OBTUVO UN GALARDON ACTA GENERAL DE CHILE, DE MIGUEL LITTIN. EL PREMIO A LA MEJOR ACTUACION MASCULINA LO OBTUVO NELSON VILLAGRA EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN EN 1979, POR *PRISIONEROS DESAPARECIDOS*. AL MARGEN DE LOS FESTIVALES, REALIZADORES Y FILMES HAN RECIBIDO DISTINCIONES ESPECIALES: *ACTAS DE MARUSIA Y ALSINO Y EL CONDOR*, DE LITTIN, FUERON NOMINADAS AL OSCAR A LA MEJOR PELICULA EXTRANJERA; *COLOQUIO DE PERROS*, DE RAUL RUIZ, RECIBIO EL CESAR DE LA CINEMATOGRAFIA FRANCESA AL MEJOR CORTO ARGUMENTAL; *ARDIENTE PACIENCIA*, DE ANTONIO SKARMETA, SE GANO EL PREMIO GEORGES SADOUL; *LA BATALLA DE CHILE*, DE PATRICIO GUZMAN, ACUMULO CERCA DE MEDIA DOCENA DE PREMIOS INTERNACIONALES IMPORTANTES, ETCETERA. (31) "UNO MAS UNO SON DOS", *LA NACION*, 25-II-92. (32) VERA-MEIGGS, ART. CIT.



LOS HIJOS DE LA GUERRA FRIA (1985), DE GONZALO JUSTINIANO.



LOS OJOS COMO MI PAPA (1979), DE PEDRO CHASKEL.



2 QUE CINE P

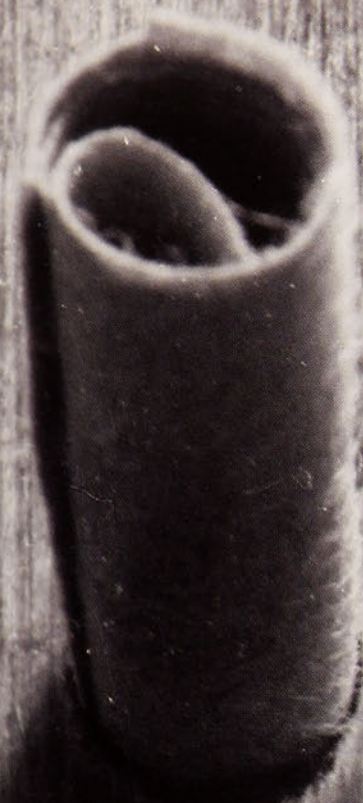


4

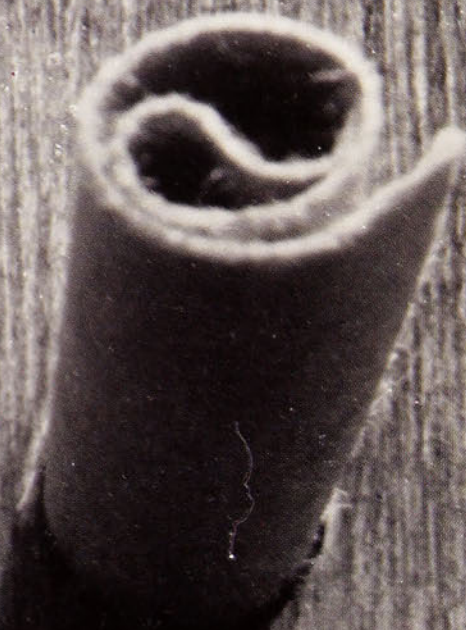


2

A R A C H I L E ?



1



3

T

erminado el Festival de Cine de Viña del Mar, en octubre de 1990, la pregunta inevitable que surgió fue: ¿y ahora qué?

Durante su desarrollo, las expresiones entusiastas no fueron pocas. Este encuentro "es una de las fechas capitales" de la historia del cine chileno, sostenía uno de los más destacados realizadores nacionales. La prensa escrita, que cubrió no sólo con amplitud sino hasta con una cierta euforia el torneo (no así la televisión, que sólo mostró por él un interés distanciado) insistió una y otra vez en el "renacimiento del cine chileno". Al cabo de mucho tiempo en que la producción nacional aparecía reducida a uno o dos largometrajes al año —cuando los había, porque a menudo el saldo era simplemente *CERO*—, o a un conjunto de documentales, videos en su mayoría, que podían apenas verse en circuitos muy restringidos y hasta semisecretos, un número considerable de películas chilenas aparecía proyectándose en condiciones inimaginables desde el punto de vista del eco público.

El Festival ponía fin a lo que alguien, con un guiño propio de quien sabe de cine, denominaba "las largas vacaciones del 69". Veinte años después de aquel Festival, que en esa misma ciudad había lanzado el "nuevo cine chileno", ofreciendo títulos y nombres de realizadores que colocaban al país en un plano de igualdad con la pujante cinematografía latinoamericana de ese tiempo, varios de aquellos nombres volvían otra vez al primer plano, en compañía de quienes se habían estado sumando o se empiezan a sumar ahora a la etapa naciente de nuestro cine.

Puso fin a ese paréntesis, pero inauguró otro que se abre, en efecto, con un signo de interrogación. ¿Y ahora qué?

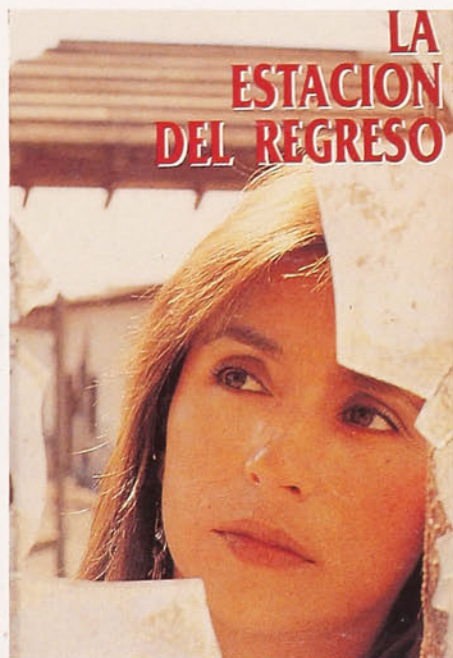
Porque, contrariamente a lo que algunos con un fácil y apresurado optimismo proclamaron como una realidad conquistada: la vuelta



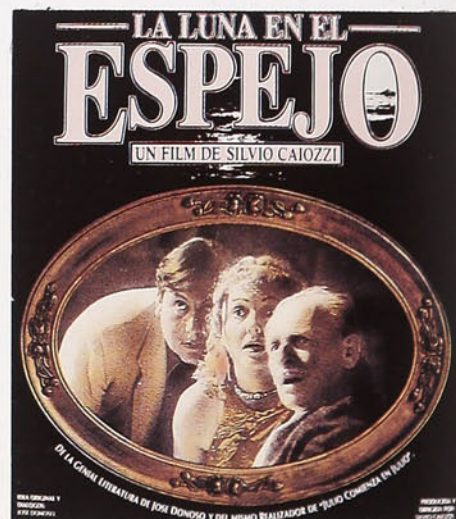
en gloria y majestad del cine chileno, los hechos no parecen favorecer esta visión. El Festival fue, por muchos conceptos, un acontecimiento atípico e irrepetible. Se realizó en un año en que, por obra de circunstancias que después se han demostrado puramente covunturales, la oferta de la producción local aparecía notablemente encumbrada por sobre los años anteriores. Siete largometrajes argumentales, en efecto, fue el saldo de 1990, cifra sin precedentes durante toda la etapa de la dictadura. De éstos, uno –*LA LUNA EN EL ESPEJO*–, según se ha ya señalado, era la culminación de un largo y difícil procesamiento de muchos años; otro –*IMAGEN LATENTE*– corresponde al período 1987-88, y su proyección tardía se debió a la prohibición que le había impuesto la censura. Dos más, en fin –*CALUGA O MENTA, HAY ALGO ALLA AFUERA*–, son coproducciones con entidades europeas, fenómeno que se dio con particular fuerza, sobre todo en el caso de la Televisión Española, en la segunda mitad de los años 80, como resultado de decisiones que tenían una fundamentación principalmente política. Hoy esa situación ha cambiado radicalmente; alguna de las obras en proceso tienen todavía ese respaldo, pero no se ha oído hablar de proyectos nuevos y, por el contrario, algunos que habían empezado a anunciarse han sido cancelados indefinidamente.

Paralelamente a esto, en el Festival se produjo la llegada de un importante contingente de películas y realizadores de la diáspora, dando la posibilidad para que el público local se asomara, aunque parcialmente, a lo que durante todos estos años se estuvo haciendo en el Chile de extramuros.

Por último, a pesar de haberlo hecho de modo incompleto e inorgánico, el encuentro convocó a numerosos documentalistas para que mostraran una obra –en cine o video– que estos años ha sido parte esencialísima de la expresión audiovisual chilena.

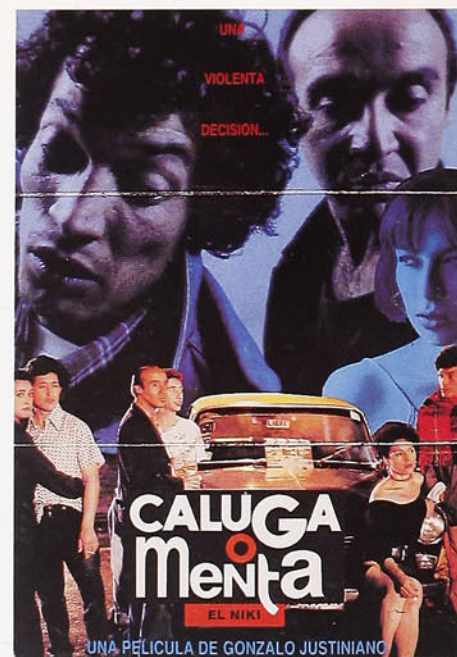


AFICHE DE "LA ESTACION DEL REGRESO".



AFICHE DE "LA LUNA EN EL ESPEJO".

AFICHE DE "CALUGA O MENTA".



La suma de todos estos factores dio, efectivamente, un carácter y proporciones al torneo acordes con el título que rezaba en su convocatoria: "Reencuentro de Chile con su cine".

La situación, hoy, no aparece ni tan estimulante ni tan clara. En 1991, como ya hemos señalado en páginas precedentes, se estrenó sólo una película producida en el país, *LA FRONTERA*. Fue lanzada en el Cuarto Festival, donde también se mostraron dos más, *AMELIA LOPES O'NEIL* y *LOS AGENTES DEL KGB TAMBIEN SE ENAMORAN*, ambas realizadas fuera del país.

En el curso del año, además, se estuvo rodando únicamente un filme, *ARCHIPIELAGO*, de Pablo Perelman, coproducida con Televisión Española. Se estrenará en 1992 y figura en el programa de difusión previsto en el pabellón chileno de la Exposición de Sevilla (1).

Cada cierto tiempo se oye hablar de otros proyectos, algunos más o menos recurrentes, aunque uno tiene la sospecha que, de todos modos, muchos de ellos sólo lograrán ser, tal vez, eso: proyectos. Ser cineasta en Chile es, ciertamente –salvo para quienes tienen como punto de apoyo principal el cine publicitario–, más que constructor de las fantasías ajenas (las del espectador), un artífice de las propias quimeras, las de los innumerables filmes que nunca podrán superar la barrera de la pura ilusión. Hasta el momento en que lo logra, en algún caso, y el hecho asume la categoría de una verdadera hazaña.

Y así será mientras en el país no haya una verdadera industria cinematográfica. "Hacer una película en Chile", señala un crítico, "es una proeza", y agrega con perspicacia que el hecho de que en 1990 se hayan estrenado siete u ocho largometrajes "lejos de señalar el nacimiento de una industria hecha y derecha, simplemente significa siete u ocho proezas paralelas" (2).

M

il novecientos noventa y uno no repitió, así, el milagro del año precedente. Los cineastas tienen conciencia del problema y empieza a crecer en ellos la convicción de que si no se implementan a nivel de Estado disposiciones que creen las condiciones para el florecimiento de la actividad cinematográfica, en Chile no se divisan esperanzas de que surja y se consolide una verdadera industria nacional del cine.

Como dijo Miguel Littin en su ponencia del Festival de Viña: "Si la década del 60 fueron los años de la fundación, y si los últimos diecisiete fueron los años de resistencia, de exilio, tanto interno como externo, en la década del 90 es preciso unir urgentemente las líneas de creación, producción y distribución del cine, con el fin de establecer una sólida plataforma de despegue del cine nacional, recuperar hoy la participación del Estado estableciendo un cauce institucional que posibilite la fluidez de la misma, lo que necesariamente pasa por establecer una ley que al menos garantice algunas medidas mínimas que aseguren la continuidad del quehacer cinematográfico".

En declaraciones hechas a un diario santiaguino complementa la idea, agregando: "En Chile no hay productores ni empresarios cinematográficos; para que existan, debe existir un marco jurídico. Necesitamos el fomento del Estado, sin regalos, que permita la posibilidad de desarrollar una industria". En el mismo reportaje, Silvio Caiozzi declara: "Si no existe legislación, siempre van a existir esfuerzos esporádicos y no películas constantes. Van a continuar las demoras y casos de realizadores, como yo, que dejan pasar cinco o seis años, para realizar una película. Yo valoro los convenios de coproducción (...), pero para que ellos funcionen es necesario que exista una ley de cine" (3).



Uno de los que mejor conoce el problema es Patricio Kaulen, por su información y manejo de la legislación aprobada durante el gobierno de Eduardo Frei, que permitió un fuerte relanzamiento de la producción nacional, dando decisivo impulso al "boom" que luego se vivió: centenares de documentales y una treintena de largometrajes, entre los que se cuentan algunas de las mejores películas de la historia del cine chileno. La bonanza terminó con el golpe militar y su fin se sancionó legalmente con el Decreto Ley 825 (año 1974) que estableció el IVA y dejó al cine huérfano de todo respaldo legal. "La política del libre mercado implantada por el ministro Jorge Cauas, al no considerar otros sistemas de ayuda a la producción cinematográfica nacional, obligó al cine chileno a competir de igual a igual en el mercado" (4). Es decir, lo condenó a una muerte lenta o, al menos, a una dolorosa e interminable agonía.

Kaulen insiste en la necesidad absoluta de una ley cinematográfica que contemple, entre sus aspectos principales, formas de crédito a la producción de películas con la garantía de éstas, y "cuotas de pantalla". Para ilustrar la viabilidad de lo primero evoca operaciones hechas el año 68 con el Banco del Estado, en las que doce películas fueron así financiadas y los créditos fueron totalmente cancelados.

En cuanto a lo segundo, Kaulen señala que se trata de, "una herramienta fundamental, que permite defender la producción nacional y acceder a los convenios de coproducción con otro país". Existe en todos los países de la Comunidad Europea y sin ello va a ser imposible implementar una verdadera política de coproducciones. "Las películas –subraya– no se hacen solamente para un país. Y así es, en efecto, porque salvo en naciones con mucha población y, además, con una gran densidad de salas de cine, una película no se financia si no tiene difusión en el exterior" (5).

No es únicamente Kaulen quien sostiene que en Chile es imposible crear una industria cinematográfica nacional sin una legislación que contemple el apoyo explícito del Estado. Lo cierto es que "no existe prácticamente ningún país que produzca películas –a excepción de Estados Unidos, porque no la necesita– que no tenga una ley de protección de su industria cinematográfica, la que contempla subvenciones, préstamos, exenciones y otras medidas tendientes a favorecer el desarrollo de esta área de la cultura" (6). No es todo. Porque más allá de su carácter de industria, el cine es "una de las formas de expresión de la identidad cultural de un pueblo" y debe ser considerada "al mismo nivel que la literatura, la música, la pintura o la cultura popular" (7). "Un país sin cine –sostienen muchos, teniendo en cuenta lo que significa estar ya en el umbral del siglo XXI– es un país sin memoria". No es raro, por eso, que naciones industrializadas tan poderosas como Francia o España, difícilmente sospechosas de cultivar políticas estatistas, hayan tenido una preocupación constante y meticulosa por crear mecanismos legales de protección de su industria cinematográfica, en los que hay un propósito que va mucho más lejos que el establecimiento de simples barreras de proteccionismo económico. Están dictados para hacer frente a los riesgos de homogeneización cultural de la sociedad contemporánea, con sus desastrosas consecuencias en múltiples planos de la vida política y social.

Chile necesita, por eso, un cuerpo de disposiciones legales compatibles con sus necesidades en este campo. Los cineastas la desean y la necesitan. Como nunca antes, hoy hay en el país un potencial técnico y artístico capaz de garantizar, si las condiciones institucionales se lo permiten, un verdadero renacimiento del cine nacional al nivel de lo que el país se merece.



LA CULTURA CINEMATOGRAFICA

OBSTACULOS Y BASES

La sola dictación de una ley no resuelve, por cierto, todos los problemas del cine chileno. Porque éstos no son sólo los relacionados con la implementación de una industria que asegure todo lo concerniente a la producción. Hay otros, y tienen que ver con cuestiones muy diversas.

Uno de los problemas que suele suscitar una polémica muy viva es el relacionado con la censura, viejo tema en el que, como en tantos otros aspectos de la vida nacional, las cosas retrocedieron seriamente durante los años del gobierno militar. Desde siempre, el tema fue materia de controversias. Todavía se recuerda, por ejemplo, que en 1959 el Consejo de Calificación Cinematográfica, que entonces se llamaba derechamente "de Censura", y que estaba debutando en sus funciones, prohibió *SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO*, de Ingmar Bergman. Un cronista de la época recuerda que la decisión provocó algunas protestas en la prensa, ante las cuales algunos censores se disculparon declarando: "¡No sabíamos que se trataba de una obra maestra!" (8).

Las decisiones del Consejo han merecido, desde que existe, las más severas críticas, que no es del caso ahora recapitular. Un mejor espíritu primó, es cierto, en virtud de algunas disposiciones que limitaron su poder durante los gobiernos de la Democracia Cristiana y de la Unidad Popular, pero con el régimen militar las cosas empeoraron notablemente. Según datos responsables, mientras en los años 1970 hasta el 73, inclusive, se denegó la autorización para su exhibición a 22 películas, en los once años siguientes la cifra fue de 345 largometrajes (9), y hacia 1988 la cifra se empujaba ya por encima de los 400 títulos. Al margen de que en estas cantidades haya o no pocos filmes fácilmente clasificables de "basura", lo cierto es que el contingente comprende obras de Coppola, Bertolucci, Mnouchkine, Godard, García Berlanga, Zulawski, Costa Gavras, Fellini, Martín Ritt, Sergio Leone, para no citar sino a los más conocidos y calificados (10).

El cine chileno, a pesar de su escasa incidencia en cartelera, tampoco ha escapado a los rigores de la censura. Pocos se recuerdan ya



del penoso incidente de 1969, cuando el gobierno hizo retirar de las salas de exhibición, por presión de los medios militares, la película *CALICHE SANGRIENTO*, de Helvio Soto. Posteriormente la prohibición se levantó, previo el corte de algunas escenas, lo que contravenía las disposiciones legales expresas sobre la materia.

En los últimos años del gobierno militar la censura se manifestó dilatando decisiones, estableciendo exigencias de edad para los espectadores, manifiestamente arbitrarias y abusivas o, lisa y llanamente, prohibiendo la exhibición. Uno de los cineastas afectados fue Ignacio Agüero con sus documentales, *NO OLVIDAR* y *CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN*. En el primero, la exhibición tuvo que esperar casi un año hasta que el Consejo se decidiera a comunicar oficialmente su determinación; en el segundo, la situación fue la que ya contamos en páginas anteriores. La prohibición franca se adoptó con *IMAGEN LATENTE*, que durante dos años se proyectó en festivales y televisiones de diversos países, antes de que en el año 1990 se lograra levantar la interdicción que impedía que se diera en salas chilenas.

* * *

Otro problema que afecta no sólo al cine chileno sino al conjunto de nuestra realidad cinematográfica es el de la distribución, que tiene que ver con el alarmante fenómeno del cierre de salas. Según hace constar un cronista, de 445 salas que existían en todo Chile en 1970, hoy quedan menos de 80 (11).

Se sabe que esta situación se está dando en la mayoría de los países como producto del profundo cambio en las costumbres culturales experimentadas por los pueblos con la presencia avasalladora de la televisión. ¿Seremos en Chile capaces de descubrir fórmulas que remedien o disminuyan la gravedad del problema? Al menos, habrá que intentarlo. Con la ayuda de la iniciativa privada, si cabe, pero sobre todo, con la intervención del Estado.



Un ejemplo donde resulta claro que las cosas podrían cambiar –o mejor, deberían cambiar– en un sentido favorable a la cultura cinematográfica del país, a su profundización y mejoramiento es el de la televisión. De rival implacable y enemigo mortal, este medio de comunicación, allí donde el problema se ha entendido y encarado, se ha ido convirtiendo, en alguna forma, en coadyuvante del cine, contribuyendo a la formación del nuevo espectador y a la educación del gusto cinematográfico.

Es interesante el caso de las televisiones francesa y española, cuyo ejemplo bien podría ser estudiado por nuestros canales locales. Aparte de que la programación de filmes está hecha, en general, con criterios de gran solvencia profesional y artística, en los canales franceses más prestigiosos está totalmente proscrita la viciosa práctica de interrumpir las proyecciones para pasar tandas de avisos comerciales,

En España, por otra parte, los canales estatales son también cuidadosos en su programación, que no está librada ni al azar ni a las imposiciones de las distribuidoras de material televisivo. En alguna época, además, quienes tuvieron la oportunidad de verlo recuerdan como una gran contribución a la difusión y promoción del cine local el programa "Las noches del cine español", que a lo largo de sus veladas semanales durante los meses en que estuvo en pantalla, le dio a los telespectadores una real posibilidad de conocer en imágenes lo que es la historia de la cinematografía de su país.

Aunque parezca paradoja, lo cierto es que estas televisiones no sólo aparecen como adversarias del cine, sino que, con su labor, están contribuyendo de manera seria a levantar el nivel de la cultura cinematográfica de sus países.

Existe, finalmente, un problema esencial relacionado con la defensa del patrimonio cinematográfico chileno: la necesidad de una Cineteca Nacional, un organismo que responda de la conservación, clasificación y difusión de todo lo que este país haya producido y produzca en este terreno.



Así como hay una Biblioteca Nacional o un Museo de Bellas Artes, que tienen una misión institucional en relación con el libro y con la plástica, se trata de crear la entidad que asuma una idéntica responsabilidad en lo que toca a nuestra creación fílmica. Todo nace de la constatación de que "así como existe un reconocimiento universal por otras formas de actividad cultural humana, la de las imágenes en movimiento es, de todos esos medios, el que menos ha merecido en Chile ese tratamiento, aunque, obviamente, es el más importante de este siglo".

En este campo, "la situación chilena se caracteriza como de atraso respecto de la evolución internacional"; "de hecho, en Sudamérica, Chile es el único país que carece de un Archivo o Cineteca Nacional" (12). Por eso resultan decisivos los esfuerzos realizados por el Proyecto Cineteca Nacional del Ministerio de Educación (1990-1992).

* * *

Paralelamente a la labor que desarrollan las cinetecas en relación con los cines nacionales, existen hoy en el mundo, particularmente en los países europeos, los circuitos de salas de cine-arte, fenómeno que comenzó en los años 60 en consonancia con tantas otras transformaciones que vivió el mundo cultural en la que por tantas razones se dio en llamar "década prodigiosa". Fueron, en su comienzo, refugios del cine de autor y de "grupos de espectadores que en salas pequeñas perseguían un tipo de cine distinto al producido de la gran industria hollywoodense", que buscaban "un cine de meditación más que de diversión banal" (13). Pero con el tiempo sus proyecciones se han ampliado considerablemente. Hoy, el llamado cine-arte es menos un espectáculo de elite que una actividad de extensión que tiende a ofrecer a sectores cada vez más amplios de espectadores un cine de buena calidad que las salas comerciales no están en condiciones o no tienen interés en programar.

En Chile la experiencia se remonta a comienzos de los años 70, y se mantuvo y se ha mantenido. Hacia mediados de los 80, el público que en nuestro país asistía a salas de cine-arte era del orden de los 300 mil espectadores anuales, cifra nada desdeñable. La importancia del tema radica en la incidencia que este tipo de exhibición tiene en la mantención y desarrollo de la cultura cinematográfica de un país, particularmente entre su población juvenil (14).

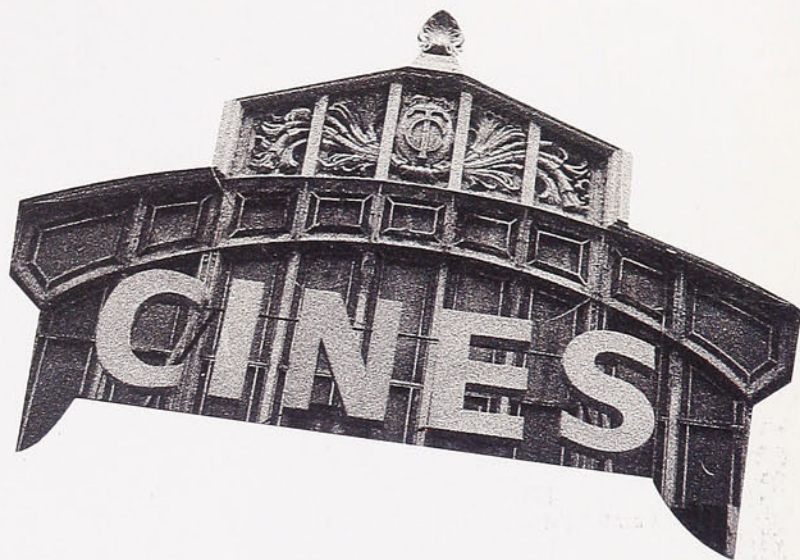
E

n el Festival de Cine de Valladolid –uno de los más importantes de España–, realizado en el mes de septiembre del 91, se presentó una muestra de los 30 mejores filmes latinoamericanos de todos los tiempos. Entre ellos, dos chilenos: *EL CHACAL DE NAHUEL TORO*, de Miguel Littin, y *TRES TRISTES TIGRES*, de Raúl Ruiz.

No es difícil deducir la razón de esta elección hecha por un jurado internacional de gran solvencia. Se trata de dos películas *CHILENAS*, sin lugar a equivocación posible; cintas donde el país se reconoce y que no podrían, además, haber sido filmadas sino por realizadores chilenos. Y cuando ponemos énfasis en este aspecto no es ni por un prurito nacionalista ni porque andemos tras una identificación subalterna de la obra artística basada en referencias superficiales o en barnices con una connotación más o menos folklórica.

Nos parece que las cosas van en un sentido más profundo, y que aquí se trata del problema de la *IDENTIDAD NACIONAL* y de la capacidad del artista –en este caso el cineasta– para captar en una historia relatada en imágenes las claves más verdaderas y profundas de la entraña social y emocional de este país. Algo que sólo los chilenos pueden hacer, o al menos, hacerlo bien. Imaginémonos sólo por un instante que alguna de estas películas las hubiera dirigido un realizador argentino, venezolano o mexicano; es evidente que, aunque sus resultados técnicos hubieran sido irreprochables, la película habría sido completamente distinta y, de seguro, poco significativa para el cine chileno en tanto tal.

Lo notable, además, en este caso, es que sean representativas de una identidad películas con estilos y hasta intenciones tan diferentes como son las obras de Ruiz y Littin. Esto es una prueba más de que aquello que señalamos como cualidad no se da necesariamente ni con una misma temática ni con iguales temperamentos ni con estilos idénticos. Es decir, puede apuntarse a un objetivo común en medio de la mayor variedad, porque el verdadero arte, y el cine no tiene por qué excluirse en absoluto de ello, suele alcanzar la plenitud y la unidad justamente en la variedad.



Es cierto que no creemos que el realizador cinematográfico –como el escritor, el pintor o el músico– se plantee previamente de modo explícito y consciente el cine que se propone hacer y los objetivos que eventualmente quiere alcanzar con él. Lo que vaya a hacer es algo que, por lo general, está siempre –antes de empezar– en un terreno que tiene más que ver con los sentimientos que con las ideas, con el temperamento y la intuición más que con cualquier código doctrinario.

El tema tiene interés entre nosotros, porque nuestro cine sale justamente de un período donde el problema de los contenidos estuvo siempre, de un modo u otro, en el primer plano de la preocupación. Como ha quedado dicho en las páginas precedentes, las películas producidas inmediatamente después del golpe militar del 73 estuvieron marcadas por las consecuencias del acontecimiento. Lo señalaba un crítico: “Es inevitable que el cine chileno dé cuenta de lo que ha sucedido desde 1973 hasta nuestros días. No podría ser de otra manera; el cine como cualquier otro arte necesita ser testigo de la historia” (15).

El problema es cómo asumir esa responsabilidad sin caer en los esquematismos, en el vicio maniqueísta, en la tendencia a pintar una realidad compleja y difícil de asir como si fuera algo reducible a una visión en blanco y negro. Intentar descubrir, como se lo plantea Miguel Litin, “cuál es el Chile verdadero” a partir de una indagación en la que se pregunta: “¿El Chile real es el que miro, toco y huelo ahora? La interrogante de un país que vive de mutaciones, de transferencias, espejismos borrachos de palabras y utopías” (16). Como si se respondiera a sí mismo, en un debate posterior plantea que “el papel del cine chileno sigue siendo cuestionar el orden vigente y abrir nuevos caminos, no en términos políticos, eso no sirve y ya ha sido ampliamente demostrado, pero sí en cuanto a hacer las preguntas del momento” teniendo en cuenta que, “antes que nada somos ciudadanos, cineastas que tienen distintas opiniones y visiones de nuestro país” (17). El concepto es recogido por Ignacio Agüero, que sostiene: “Valoramos nuestras propias individualidades, nuestras propias visiones y diversidades”, cosa que estima posible porque “en nuestro cine está más o menos garantizada la libertad de cada realizador” (18).



Sergio Castilla intenta resumir el problema entregando una perspectiva más amplia, integrando a la visión del problema el papel del espectador. "Cuando el cine se entrega a una imagen –dice– lo que está haciendo es darle a la gente un espejo: En Chile esto es muy importante, porque por primera vez en muchos años la gente puede verse y reflejarse en una identidad" (19).

No sólo los realizadores intentan ver claro en lo que debería ser el cine chileno del futuro: Algunos comentaristas también han desarrollado algunas ideas sobre lo que prevén o advierten como producto cinematográfico posible o deseable. Héctor Soto, conocido e influyente crítico del diario *EL MERCURIO*, sostiene que "entre nosotros el conservadurismo sigue siendo escuela, virtud y moda", y agrega que, "en el cine chileno la modernización no va mucho más allá del equipamiento", porque no ha tomado conciencia de la profundidad de los cambios ideológicos que el país ha experimentado. Y aunque dice que: "un nuevo realismo liberal sería descabellado y monstruoso", como lo fue el realismo socialista, sugiere que "un cine chileno más renovado y más sensible a las transformaciones de la época y del país –esto es, más liberal, menos maniqueo, más comprometido con la experiencia individual que con estereotipos colectivos– es deseable y sería bienvenido" (20).

El debate está abierto y es necesario. Porque al margen de la opinión que uno tenga sobre estos puntos de vista, todo indica que ellos ponen el dedo en la llaga: son algunos de los temas que inevitablemente deberán discutirse en el tiempo que viene. ¿Qué se entiende por "conservadurismo" en el arte? ¿Cuál es el alcance del llamado proyecto "modernizador" a propósito de los contenidos del cine? ¿Qué significa exactamente exigir que los cineastas se muestren "más sensibles a las transformaciones de la época"? Se sabe que no son pocos los que sustentan sobre estas cuestiones pareceres muy diferentes y aun diametralmente opuestos a los del crítico Héctor Soto, no obstante sus reflexiones ponen el dedo en la llaga.

Hace algún tiempo, cuando todavía no empezaba el período de la transición, la revista ENFOQUE exponía en su editorial juicios que nos parece que vale la pena evocar. "El cine chileno —decía— es, de alguna manera y no exclusivamente, registro de la realidad". En este sentido "ha sido y es imagen (y, por supuesto, no mero reflejo) del país real". Agrega que "el cine chileno es cultura. El modelo económico libremercadista y consumista no logró transformarlo en negocio"; añadiendo una afirmación realista aunque talvez excesiva: "No parece que el cine chileno llegue a ser nunca más de lo que es (...). Lo más probable es que sigamos, por muchos años, produciendo poco y modestamente". En su conclusión encontramos esta frase abierta a la esperanza, cuya esencia compartimos: "que esa modestia se manifieste en un cine pobre pero digno, silencioso pero consistente, simple pero significativo" (21).

Las cosas, creemos, van efectivamente por ese lado. Nuestro cine no puede plantearse otra forma de competencia con los cines de otros países, que llegar a ser auténticamente "imagen del país real", tanto como lo son aquellos cines en relación con su propia realidad. ¿O acaso no ha sido eso, ser fiel a una identidad, lo que le ha dado vigencia y validez a las cinematografías de las diversas nacionalidades? ¿Quién podría negar, por ejemplo, que una de las claves verdaderas de la grandeza —y por qué no, del éxito— del cine norteamericano ha sido su capacidad para mostrar en imágenes la entraña profunda de esa nación? Todos sus dramas y alegrías, sus inquietudes y anhelos individuales o colectivos, expresados en todos los tonos, en los géneros más diversos y con los estilos más variados han llegado alguna vez a la pantalla. ¿Y qué tratado de historia podría jamás decirnos tanto y con tanta intensidad y elocuencia lo que es ese país, como es capaz de hacerlo el mágico universo del millón de imágenes de sus innumerables películas? Pensamos por eso que, conforme a estas últimas premisas, la preservación de su identidad es una de las claves del futuro de nuestro cine.

S A N T I A G O M A R Z O D E 1 9 9 2

NOTAS (1) LA PELÍCULA SE APARTA COMPLETAMENTE DE LAS TEMÁTICAS DE SU OBRA ANTERIOR. PERELMAN HA ANTICIPADO QUE ES UNA PELÍCULA "DE CORTE EXPRESIONISTA, DONDE SE REALIZA EL MUNDO INTERIOR DEL PROTAGONISTA". AGREGA QUE, A DIFERENCIA DE *IMAGEN LATENTE*, EN ESTA SE HA PROPUESTO "PONER EN IMÁGENES SITUACIONES MÁS METAFÍSICAS" EMPARENTADAS CON EL TONO POÉTICO DEL CINE DE TARKOWSKY O DEL BRASILEÑO GLAUBER ROCHA. (2) HANS EHRMANN, *ERCILLA*, 17-X-90. (3) JUAN CARLOS GONZÁLEZ, "EL PRÓXIMO DESAFÍO DEL CINE NACIONAL: FORMAR UNA INDUSTRIA DE EXPORTACIÓN NO TRADICIONAL", *DIARIO LA SEGUNDA*, 10-V-91. (4) CITADO POR MARCO ANTONIO MORENO, EN "CINE CHILENO: HACIA UNA LEY DE FOMENTO". REVISTA *CINEN*° 42, MAYO 1991. (5) *IBID.* (6) JOSÉ ROMÁN, "NECESIDAD DE UNA LEY DE CINE", EN *CULTURA* N° 1, JUNIO 1991. (7) *IBID.* (8) V. J. MOUESCA, OP. CIT., PÁG. 20. (9) V. M. L. HURTADO, OP. CIT. PÁG. 66. (10) EL TEMA HA SIDO ABORDADO MUCHAS VECES POR CRÍTICOS Y COMENTARISTAS, ENTRE OTROS, LOS ARTÍCULOS: JOSÉ ROMÁN, "LA DÉCADA OSCURA", *APSI*, 10-16 ABRIL 1984; CLAUDIA DONOSO, "LOS CHICOS DEL CUARTO PISO", *APSI*, 27 JUNIO-3 JULIO 1988; HANS EHRMANN, "BAJO EL SIGNO DE LA CENSURA", *ENFOQUE* N° 14 (1990). IMPORTANTE ES TAMBIÉN "BASES PARA UNA NUEVA LEY CINEMATOGRAFICA", DE PABLO PERELMAN, QUE, A PESAR DE LA GENERALIDAD DE SU TÍTULO, SE REFIERE ESPECÍFICAMENTE AL TEMA DE LA CENSURA, *LA EPOCA*, 11 ENERO 1991. (11) M. A. MORENO, ART. CIT. (12) "PROPOSICIONES PARA UN PROYECTO DE CINETECA NACIONAL", INFORME PREPARADO POR SERGIO SALINAS, JOSÉ ROMÁN, ALEX DOLLE IGNACIO ALIAGA, SANTIAGO, 1991. (13) IGNACIO ALIAGA RIQUELME, "CINE ARTE EN CHILE. DESARROLLO, PROBLEMAS Y OPORTUNIDADES", EN REVISTA *ENFOQUE* N° 6 (1986). (14) *IBID.* ENTRE VARIOS OTROS EJEMPLOS MÁS BIEN AISLADOS O ESPORÁDICOS, SE PUEDEN CITAR EN CHILE DOS CASOS BASTANTE EJEMPLARES: LA DEL CINE NORMANDIE, QUE HA DESARROLLADO UNA LABOR ENCOMIABLE DURANTE DIEZ AÑOS ININTERRUMPIDOS, Y EL DEL CENTRO DE EXTENSIÓN DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA, QUE ORGANIZA DESDE HACE 17 AÑOS UN FESTIVAL DE CINE EN LOS MESES DE VERANO QUE CUMPLE UNA EFICAZ LABOR FORMATIVA Y DE DIFUSIÓN. (15) ANTONIO MARTÍNEZ, *LA EPOCA*, 21-V-89. (16) MIGUEL LITTIN, "SE SABE QUE EL QUE VUELVE NO SE FUE", PONENCIA LEÍDA EN EL CUARTO FESTIVAL DE CINE DE VIÑA DEL MAR. (17) "ADIÓS A LAS ARMAS", *CINEN*° 41, DICIEMBRE 1990. (18) *IBID.* (19) *IBID.* (20) "CINE CHILENO: CONTRA LA MODERNIZACIÓN", REVISTA *VEINTIUNO* N° 2, SANTIAGO, JUNIO-JULIO 1991. (21) "¿CINE CHILENO?", *ENFOQUE* N° 12 (1989).



LA FRONTERA (1991), DE RICARDO L. VILLALBA



INDICE DE PEL

A

ACTA GENERAL DE CHILE (1986)	47, 60, 66, 127
ACTAS DE MARUSIA (1976)	65, 69, 127
ACTRIZ ESPAÑOLA PARA EL MINISTRO RUSO, UNA (1990)	74
AGENTES DEL KGB TAMBIEN SE ENAMORAN, LOS (1991)	77
AHORA TE VAMOS A LLAMAR HERMANO (1971)	31
ALAMEDA, LA (1963)	16
ALSINO Y EL CONDOR (1982)	66, 127
AMARGA VERDAD, LA (1945)	15
AMELIA LOPES O'NEIL (1991)	78, 135
ANDAHUAYLILLAS (1985)	64
ANGELES (1988)	110
ANTONIO DAS MORTES (1969)	24
APUESTA DEL COMERCIANTE SOLITARIO, LA (1984)	74
APUNTES NICARAGÜENSES (1982)	77
ARCHIPIELAGO (1992)	135
ARDIENTE PACIENCIA (1983)	59, 112, 127
ARQUEOLOGIA EN EL NORTE (1962)	17
ARTESANIA DE CHILLAN (1962)	17
ARRIEROS DEL CAJON DEL MAIPO, LOS (1990)	100
ASI GOLPEA LA REPRESION (1983)	47
ASI NACE UN DESAPARECIDO (1977)	35
AVENTURERA (1989)	61

B

BANDERAS DEL PUEBLO (1964)	17
BARCA DE ORO, LA (1990)	72
BASTA LA PALABRA (1991)	72
BATALLA DE CHILE, LA (1975, 1976 Y 1979)	38, 39, 60, 100, 127
BODA CONTIGO, MI (1984)	78
BRIGADA RAMONA PARRA (1970)	17

C

CACHUREOS (1978)	44
CAIDA DEL CONDOR, LA (1982)	74
CALICHE SANGRIENTO (1969)	18, 141
CALUGA O MENTA (1990)	113, 115, 133
CANCION NO MUERE, GENERALES, LA (1974)	62
CANDELARIA, LA (1982)	117
CANTATA DE CHILE (1976)	51
CANTO LIBRE (1980)	62
CANTOR DE JAZZ, EL (1927)	20
CARBON (1965)	17
CARRETE DE VERANO (1984)	102
CASA ESTA VACIA, LA (1945)	15
CASA O MIERDA (1970)	17
CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN (1988)	105

CINEFILO, EL (1989)	74
CIUDAD DE LOS PIRATAS, LA (1983)	72
COLONIA, LA (1986)	56
COLONIA PENAL (1971)	30
COLOQUIO DE PERROS (1977)	127
COLOR DE SU DESTINO, EL (1986)	57
COMO ME DA LA GANA (1985)	97
COMPAÑERO PRESIDENTE (1971)	31
CONFESION AL AMANECER (1954)	15
CONSUELO, UNA ILUSION (1988)	63
CRONICA DE TLACOTALPAN (1976)	92
CRISTO SE DETUVO EN EBOLI (1979)	124
CUANDO EL PUEBLO SE DESPIERTA (1974)	35
CUERPO Y LA SANGRE, EL (1962)	17
CUMPLIMIENTO DEL DESEO (1990)	43

CH

CHACAL DE NAHUELTORO, EL (1969)	19, 27, 28, 32, 65, 69, 144
CHARLES BRONSON CHILENO, EL (IDENTICAMENTE IGUALES) (1984)	44
CHILE, ¡HASTA CUANDO! (1986)	51
CHILE, IMPRESIONES (1976)	51
CHILE, LA CULTURA NECESARIA (1986)	56
CHILE, NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO (1983)	47

D

DAMA DE LA MUERTE, LA (1946)	15
DAMA DE LAS CAMELIAS, LA (1947)	15
DEJA QUE LOS PERROS LADREN (1961)	15
DENTRO DE CADA SOMBRA CRECE UN VUELO (1976)	36
DESCOMEDIDOS Y CHASCONES (1970)	43
DESEOS CONCEBIDOS, LOS (1982)	43
DESNUTRICION INFANTIL (1969)	17
DIA DE ORGANILLOS (1962)	17
DIALOGO DE EXILIADOS (1974)	36, 71
DIAMANTE DEL MAHARAJA, EL (1946)	15
DIARIO INCONCLUSO (1983)	64
DOMINGO DE GLORIA (1980)	44, 109
DUEÑA DE CASA, LA (1975)	77
DULCE PATRIA (BEATRIZ GONZALEZ, 1976)	35
DULCE PATRIA (JUAN ANDRES RACZ, 1984)	61, 104

E

ELECTROSHOW (1967)	17
ELEGIA (1978)	62
ENTRE GALLOS Y MEDIANOCHE (1940)	97
ENTRELINEAS (1990)	64
ENTREVISTA CON SALVADOR ALLENDE (1973)	51

ERAMOS UNA VEZ (1979)	35
ERASE UN NIÑO, UN GUERRILLERO, UN CABALLO (1967)	17
¿ES AMERICA LATINA EN BLANCO Y NEGRO? (1983)	62
ESCUELA SANTA MARIA DE IQUIQUE (1971)	62
ESPIRAL, LA (1975)	51
ESTACION DEL REGRESO, LA (1987)	91, 92
EVANGELIO DE SOLENTINAME, EL (1978)	64

F

FARO EVANGELISTAS (1964)	17
FILMANDO CON DOUGLAS SIRK (1979)	65
FRAGMENTOS DE UN DIARIO INACABADO (1983)	47
FRONTERA, LA (1991)	122, 124

G

GENTE DE TODAS PARTES, GENTE DE NINGUNA PARTE (1980)	77
GENTILE ALOUETTE (1985)	64
GOLPE BLANCO, EL (1975)	50
GRACIA Y EL FORASTERO (1974)	40
GRACIAS A DIOS Y A LA REVOLUCION (1981)	36
GRACIAS A LA VIDA (1980)	77
GUERRA DE LOS MOMIOS, LA (1974)	50
GUERREROS PACIFISTAS, LOS (1984)	86

H

HAY ALGO ALLA AFUERA (1989)	109
HECHIZADA, LA (1950)	97
HECHOS CONSUMADOS, LOS (1984)	62
HERMINDA DE LA VICTORIA (1968)	17
HUOS DE LA GUERRA FRIA, LOS (1985)	89, 113
HIPOTESIS DEL CUADRO ROBADO, LA (1978)	71
HISTORIA DE UN EQUIPO DE BILLAR (1988)	74, 75
HISTORIA DE UN ROBLE SOLO (1982)	117
HISTORIAS DE LAGARTOS (1988)	108
HITLER-PINOCHET (1976)	35
HOMBRE CUANDO ES HOMBRE, EL (1982)	77
HOMBRE DE LA CALLE, UN (1942)	15
HORA DE LOS CERDOS, LA (1977)	51
HORA DE LOS HORNOS, LA (1968)	24
HUSAR DE LA MUERTE, EL (1925)	20

I

IDOLO, EL (1952)	15
ILUMINADO DEL PUENTE DEL ALMA, EL (1985)	72
IMAGEN LATENTE (1988)	92, 95, 107, 141, 149
INSURRECCION DE LA BURGUESIA (BATALLA DE CHILE, I PARTE) (1975)	39

INTI ILLIMANI, UNA EXPERIENCIA DE VIDA (1981)	86
ISLA DEL TESORO, LA (1985)	72

J

JULIO COMIENZA EN JULIO (1979)	43, 116, 120
--------------------------------	--------------

L

LARGO VIAJE (1967)	17
LUNA EN EL ESPEJO, LA (1990)	95, 118, 121

LL

LLEGADA DE UN TREN A LA ESTACION (1895)	107
LLUEVE SOBRE SANTIAGO (1975)	35

M

MAMMA ROMA (1963)	115
MANUELA (1966)	18
MAULE, EL (1982)	108
MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO (1968)	24
METAMORFOSIS DEL JEFE DE LA POLICIA POLITICA (1973)	35

MIGUEL ANGEL AGUILERA (1970)	17
MUJITA (1971)	17
MIMBRE (1957)	17
MISSING (1982)	51
MORIR UN POCO (1967)	17
MOZAMBIQUE, IMAGENES DE UN RETRATO (1987)	36

N

NADIE DIJO NADA (1971)	30
NEMESIO (1985)	89
NICARAGUA, EL SUEÑO DE SANDINO (1982)	36
NIÑA DE LA PALOMERA, LA (1990)	99
NIÑOS DE SEPTIEMBRE, LOS (1989)	104
NO ME AMENACES (1990)	104
NO OLVIDAR (1982)	44, 105, 141
NOCHE SOBRE CHILE, LA (1977)	74
NOMBRE DE DIOS, EN (1987)	47, 60
NOSTALGIA, LA (1979)	77
NOW (1965)	18
NUBE DE LLUVIA (1989)	102

O

OJOS COMO MI PAPA, LOS (1979)	100
ORGANO DE CHILE (1975)	35

P

PALOMITA BLANCA (1973)	31
PASO, EL (1978)	59
PEPE DONOSO (1976)	44
PERMISO DE RESIDENCIA (1979)	36, 59
PINOCHET: FASCISTA, ASESINO, TRAIOR,	
AGENTE DEL IMPERIALISMO (1974)	35
PODER POPULAR, EL (LA BATALLA	
DE CHILE, III PARTE) (1979)	39
PRESENCIA LEJANA (1982)	77
PRIMER AÑO, EL (1971)	31, 60
PRISIONEROS DESAPARECIDOS (1979)	64
PUÑOS FRENTE AL CAÑON, LOS (1975)	56

Q

QUERIDOS COMPAÑEROS (1978)	35
QUILAPAYUN, PEREGRINOS DE LA MUSICA (1981)	36

R

REBELION, AHORA (1983)	47
RECURSO DEL METODO, EL (¡VIVA EL PRESIDENTE!) (1978)	65

REGRESO, EL (1990)	111
REGRESO AL SILENCIO (1967)	17
REPORTAJE A LOTA (1970)	17
RESIDENCIA EN LA TIERRA (1979)	56
RESPUESTA DE OCTUBRE, LA (1972)	31
REVOLUCION NO LA PARA NADIE, LA (1976)	35
ROGELIO SEGUNDO (1983)	122, 123
ROMANCE DE MEDIO SIGLO (1944)	14

S

SANDINO (1989)	65, 66, 69
SANGRE DE CONDORES (1969)	24
SANTA ESPERANZA (1980)	74
SANTA SANGRE (1988)	80
SEGUN PASAN LOS AÑOS (1988)	97
SEXTO-A-1965 (1985)	90
SI MIS CAMPOS HABLARAN (1947)	15
SI VIVIERAMOS JUNTOS (1982)	59
SOMBRA DEL SOL, A LA (1974)	40, 92, 116, 120
SOMOS MAS (1985)	100
SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO (1955)	140
SUEÑO DE AYER (1989)	47
SUSSI (1987)	112

T

TANTAS VIDAS UNA HISTORIA (1983)	111
TECHO DE LA BALLENA, EL (1981)	72
TERRITORIO, EL (1981)	72
TESTIGOS, LOS (1969)	17
TIERRA AJENA (1967)	17
TIERRA PROMETIDA, LA (1974)	32, 49, 69
TIERRA SAGRADA (1987)	57
TRASPLANTADOS, LOS (1975)	36
TRES CORONAS DEL MARINERO, LAS (1983)	72
TRES MIRADAS A LA CALLE (1957)	15
TRES TRISTES TIGRES (1968)	25, 28, 29, 30, 70
TUERTO, EL (1981)	72

U

UNA VEZ MAS MI PAIS (1989)	62
----------------------------	----

V

VALPARAISO, A (1962)	16
VALPARAISO, MI AMOR (1969)	25
VERDEJO GASTA UN MILLON (1941)	15

VERTIGO (1958)	78
VIAJE EN TREN, UN (1962)	17
VICTORIA, LA (1973)	50
VITELLONI, I (1953)	115
VIUDA DE MONTIEL, LA (1979)	66
VIVA EL NOVIO (1990)	99
VOCACION SUSPENDIDA, LA (1977)	71
VOTO MAS FUSIL (1970)	18
VOZ, LA (1989)	65

W

WILLY LA MYRIAN, EL (1983)	44
----------------------------	----

Y

YA NO BASTA CON REZAR (1972)	27
YO FUI, YO SOY, YO SERE (1974)	50
YO RECUERDO TAMBIEN (1975)	36
YO TENIA UN CAMARADA (1968)	17

Z

ZAPATO CHINO, EL (1979)	43
ZORBA, EL GRIEGO (1964)	51

A

AGÜERO, IGNACIO	44, 105, 141
ALARCON, LUIS	115
ALARCON, SEBASTIAN	39, 74, 75
ALIAGA, IGNACIO	149
ALTAMIRANO, JUAN CARLOS	51, 108
ALTERIO, HECTOR	64
ALVAREZ, ALEJO	97, 126
ALVAREZ, SANTIAGO	18, 24, 51
ALLENDE, SALVADOR	49, 51, 61, 104
ANCELOVICI, GASTON	47, 56
ANGUITA, EMILIA	64
ANTUNEZ, NEMESIO	108
ARRABAL, FERNANDO	80
AYALA, ERWIN	97

B

BALMACEDA, FERNANDO	17
BARRA, LEONARDO DE LA	36
BARRA, PABLO DE LA	35, 64
BARRIA, ALFREDO	81, 127
BASUALTO, MANUEL	126
BENAVENTE, DAVID	44
BENAVENTE, RAFAEL	126
BERGMAN, INGMAR	140

BERTOLUCCI	140
BERZOSA, JOSE MARIA	51
BLANCO, GUILLERMO	40
BLEST, GANA	36
BOCAZ, LUIS	20, 49
BOHR, JOSE	12, 15
BOLZONI, FRANCISCO	21, 49, 50
BONACINA, DIEGO	17
BONITZER, PASCAL	49
BORCOSQUE, CARLOS	12, 15
BORGES	72
BOSQUE, ANDRES DEL	89
BRADBURY, DAVID	51
BRAVO, SERGIO	13, 15, 17, 100
BRICEÑO, VICTOR	126
BUSSENIUS, GUSTAVO	13
BUSTAMANTE, JUAN CARLOS	44, 108
BUSTAMANTE, PATRICIO	44, 108

C

CACERES, GERARDO	97
CACOYANNIS, MICHAEL	51
CAHN, GUILLERMO	17, 44
CAIOZZI, SILVIO	40, 43, 92, 116, 117, 118, 120, 126, 136
CARVAJAL, SAMUEL	17
COSTA-GAVRAS	51, 116, 140
CASTILLA, PATRICIO	17

CASTILLA, SERGIO	17, 64, 147
CASTRO, HERNAN	47
CASTRO, OSCAR	59
CAVALLO, ASCANIO	126
CECEREU, LUIS	13, 20
CESPEDES, LEONARDO	17
COPPOLA	140
CORTAZAR, JULIO	24, 72
COUSTEAU, JACQUES	101
COVACEVIC, ALVARO	17

CH

CHANDIA, CARMEN ROSA	112
CHAPLIN, GERALDINE	64, 66
CHASKEL, PEDRO	15, 17, 46, 100
CHENAL, PIERRE	15

D

DAVILA, RENE	47
DEBRAY, REGIS	49
DELANO, JORGE (COKE)	12, 13
DI LAURO, JORGE	17
DONOSO, CLAUDIA	149
DONOSO, JOSE	117, 118, 120
DURAN, JORGE	57
DUVAUCHELLE, HECTOR	63

E

EHRMANN, HANS	77, 81, 125, 149
ELSESSER, CHARLES	17

F

FARIAS, JUAN	35
FELLINI, FEDERICO	115, 140
FERNANDEZ SANTOS, ANGEL	21
FLORES, CARLOS	17, 43
FRANCIA, ALDO	19, 21, 25, 27, 116
FRANK, MIGUEL	14
FREI, EDUARDO	74, 111, 137
FUENTES, CARLOS	24
FUGUET, ALBERTO	81, 126

G

GALEMIRI, BENJAMIN	97
GARCIA BERLANGA	140
GARCIA MARQUEZ, GABRIEL	21, 24, 61, 66, 72
GAVIOLA, TATIANA	110, 111
GEDDA, FRANCISCO	101
GETINO, OCTAVIO	24
GIAMBASTIANI, SALVATORE	12

GILLIAN, TERRY	81
GIRARDOT, ANNIE	35
GIROLAMO, CLAUDIO DI	90, 97
GODARD, JEAN-LUC	81, 140
GOLDEMBERG, JORGE	125
GONÇALVES, RODRIGO	36, 47
GONZALEZ, BEATRIZ	35
GONZALEZ, JUAN CARLOS	149
GRAEF-MARINO, GUSTAVO	65
GREENAWAY, PETER	81
GUEVARA, CHE	49, 62, 100
GUTIERREZ, LEOPOLDO	36
GUTIERREZ ALEA, TOMAS	24
GUZMAN, PATRICIO	17, 38, 47, 49, 50, 60, 61, 90, 100, 127

H

HEINOWSKI, WALTER	50
HERNANDEZ, NALDY	59
HIRSZMAN, LEON	18
HITCHCOCK, ALFRED	80, 81
HÜBNER, DOUGLAS	17, 36, 46
HURT, JOHN	81
HURTADO, MARIA DE LA LUZ	51, 149

I

IVENS, JORIS	16
--------------	----

J

JILES, PAMELA	126
JIMENEZ, GUSTAVO	126
JODOROWSKY, ALEJANDRO	80
JOHNSON, CONSTANZA	126
JONSON, AL	20
JUSTINIANO, GONZALO	46, 86, 87, 97, 112, 113, 114, 115, 125, 126

K

KAFKA	126
KARMEN, ROMAN	50
KAULEN, PATRICIO	14, 17, 137, 138
KIESLOWSKI	81
KOCKING, LEONARDO	91, 92
KRAMARENKO, NAUM	15, 17

L

LAGERLOFF, SELMA	72
LANGLOIS, HENRI	16
LARRAIN, RICARDO	122, 123, 125
LASO, GLORIA	123
LEAL, JOSE	126
LEMMON, JACK	51

LEONE, SERGIO	140
LIGUORO, EUGENIO DE	13, 15
LILIENTAHL, PETER	50, 116
LITTIN, MIGUEL	16, 17, 19, 27, 28, 29, 38, 47, 49, 60, 61, 65, 66, 69, 70, 92, 127, 136, 144, 145, 149
LORCA, CRISTIAN	89, 97
LÜBBERT, ORLANDO	51
LUMIÈRE, HERMANOS	20
LYNCH, DAVID	109

MALDONADO, JOSE	109, 110
MALLET, MARILU	64, 77
MANNS, PATRICIO	65
MARCORELLES, LOUIS	39, 50
MARKER, CHRIS	50
MARTINEZ, ANTONIO	126, 149
MARRAS, SERGIO	104
MATAS, PERCY	36
MATTELART, ARMAND	50
MELLADO, JUSTO	126
MILLAR, ADELQUI	15
MISTRAL, GABRIELA	66
MNOUCHKINE	140
MOGLIA BARTH, LUIS	14
MONTAND, YVES	50
MORIN, EDGAR	16

MOUESCA, JACQUELINE	20, 49, 81, 149
MORA, PATRICIA	102
MORENO, MARCO ANTONIO	149
MORICE, JACQUES	81
MULLER, JORGE	39
MÜNCHMAYER, GLORIA	95, 121, 127

NARANJO, RENE	81, 126
NERUDA, PABLO	59, 122
NUÑO, SERGIO	101

OREL GARCIA, MARCIA	111
ORTEGA, SERGIO	9, 13
ORTUZAR, RODRIGO	97
OSORIO, MARCELA	59, 112

PACULL, EMILIO	57
PALACIOS, MYRIAM	115
PANIAGUA, PATRICIO	36
PARADA, ROBERTO	59
PARODI, ALDO	115

PARRA, ISABEL	49
PARRA, NICANOR	72
PARRA, VIOLETA	20, 25
PA SOLINI	81, 115
PERELMAN, PABLO	40, 92, 95, 116, 135, 149
PEREZ BERROCAL, JUAN	12
PIAZZOLLA, ASTOR	35
PICK, ZUZANA	50
PINOCHET	104
PRADO, PEDRO	66

R

RACZ, JUAN ANDRES	61, 104, 126
RADRIGAN, JUAN	62
RAMIREZ, ALVARO	17
RATES, ALFREDO	99
REITER, JACKIE	36
RIBON, ROBERTO	15
RIESENBERG, SERGIO	40
RIMBAUD, ARTHUR	59
RIOS, HECTOR	17, 28, 63, 102, 122
RITT, MARTIN	140
ROCHA, GLAUBER	24
RODRIGUEZ, ENRIQUE	17
RODRIGUEZ, MANUEL	12

ROJAS, LEUTEN	36
ROJAS, WALDO	29, 49
ROMAN, JOSE	17, 25, 75, 126, 149
ROSI, FRANCESCO	27, 124
ROSSELLINI, ROBERTO	51
RUIZ, RAUL	16, 19, 24, 28, 29, 30, 36, 38, 49, 50, 57, 70, 71, 72, 81, 99, 116, 127, 144
RULFO, JUAN	24

S

SALAS, PABLO	100
SALINAS, SERGIO	126
SANCHEZ, CRISTIAN	43
SANCHEZ, JORGE	92
SANCHEZ, RAFAEL	16, 17
SANJINES, JORGE	24
SAPIAIN, CLAUDIO	62
SARDOU, VICTORIANO	15
SARMIENTO, VALERIA	39, 77, 78
SCHEUMANN, GERHARD	50
SCHLIEPPER, CARLOS	15
SEMPERE, PEDRO	49
SIENNA, PEDRO	12
SIERRA, DOMINGO	17
SIEVEKING, ALEJANDRO	28

SKARMETA, ANTONIO	36, 59, 127
SOLANAS, FERNANDO	24
SOLAS, HUMBERTO	18, 24, 51
SOTO, HECTOR	81, 126, 147
SOTO, HELVIO	16, 17, 18, 35, 116, 141
SOTTA, NICANOR DE LA	12
SPACEK, SISSY	51
STEVENSON, ROBERT LOUIS	15, 72
SUDERMANN, HERMANN	15

T

TARKOWSKY	149
TERZIEFF, LAURENT	35
TIRADO, WOLFGANG	36
TOPOR, ROLAND	80
TRAVEN, BRUNO	72
TRINTIGNANT, JEAN LOUIS	35
TRUFFAUT	126

U

ULIBARRI, LUISA	10
ULLOA, JESSICA	44, 45, 51

V

VARGAS LLOSA, MARIO	24, 74
VASQUEZ, ANGELINA	35, 77
VERA, LUIS EDUARDO	46, 62, 63
VERA-MEIGGS	77, 81, 127
VEGA, ALICIA	12, 20, 105
VEGA, DANIEL DE LA	110
VIGLIETTI, DANIEL	24
VILLAGRA, NELSON	28, 64, 65, 66, 127

W

WELLES, ORSON	81
---------------	----

Y

YANKOVIC, NIEVES	17
YUPANQUI, ATAHUALPA	25

Z

"ZOOM" (HVALIMIR BALIC)	81, 126
ZULAWSKY	140

A P E N D I C E



D

Desde marzo de 1990 ha habido tres temas, los que, principalmente se han abordado en relación al desarrollo de la cinematografía nacional. Estos se refieren a su financiamiento, la readecuación del Consejo de Calificación Cinematográfica y a la formación de una Cinemateca Nacional.

En lo que dice relación con el financiamiento, el gobierno ha tomado el compromiso de favorecer créditos, en condiciones excepcionales, desde el Banco del Estado, para la constitución de capital de trabajo y desde la Corporación de Fomento de la Producción para la implementación técnica, esto es, la modernización tecnológica necesaria para la creación cinematográfica actual. La disposición a estas garantías se basa en el reconocimiento al esfuerzo de los propios realizadores nacionales, que han logrado en los últimos años importantes premios en diversos festivales y un lugar en los competitivos mercados de la cinematografía internacional.

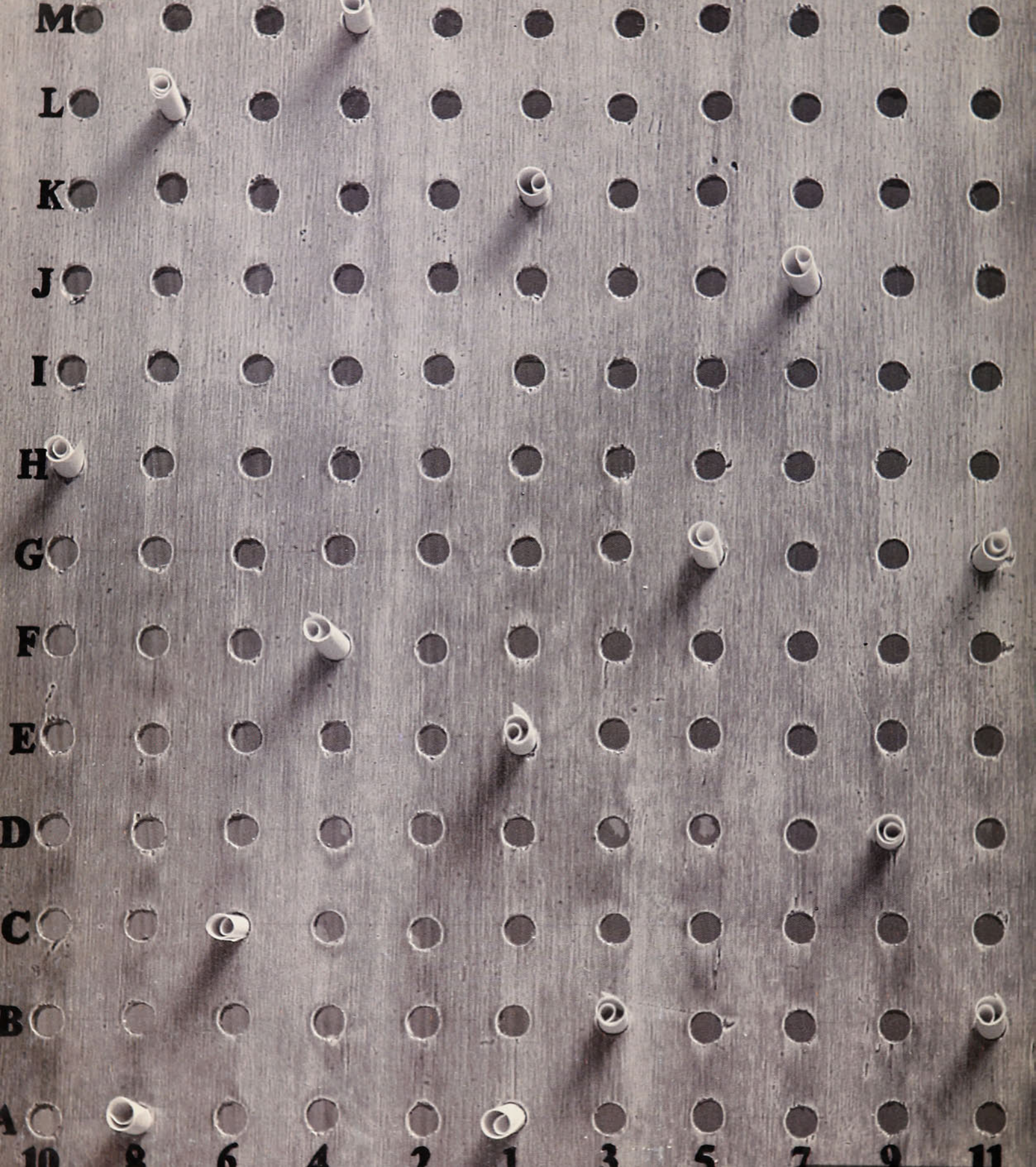
En cuanto al funcionamiento y atribuciones del Consejo de Calificación Cinematográfica, el Ministerio de Educación despachó al Poder Legislativo un proyecto que, en lo fundamental, afirma el carácter orientador de dicho Consejo y modifica la composición de sus miembros, enfatizando la necesidad de profesionalismo de dicho organismo, incluyendo especialistas en psicología educacional, medicina y sociología, agregándose además, representantes de la juventud, Asociación de Productores de Cine y críticos de arte. En cuanto a la calificación de películas, el proyecto elimina la categoría "mayores de 21 años"; suprime los rechazos, pudiéndose revisar los fallos anteriores al 10 de marzo de 1990 y pone término a toda posibilidad de adoptar prohibiciones basadas en discriminaciones políticas o ideológicas.

En orden a la necesidad de formar una Cinemateca Nacional, el Departamento de Programas Culturales de la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, creó, a partir del segundo semestre de 1990, una comisión de estudio que elaboró el cuerpo de ideas relacionadas con los fines y modalidades de su funcionamiento.

De acuerdo a las recomendaciones de esta comisión, se ha trabajado en tres áreas principales: Archivo y Patrimonio, para lo cual se realizó un catastro fílmico nacional, para detectar y preocuparse de la restauración de distintas películas que se encuentran en precario estado. Centro de Documentación, organizándose una biblioteca básica, una videoteca, que incluye también, cine latinoamericano y clásico, y una fototeca que permita organizar exposiciones al público. También está en marcha una base de datos que permita homologar la información, para que sea de utilidad a otros archivos. Además, se adquirió un equipamiento mínimo –moviola, equipos de video, sonido, etc.– para el desarrollo del centro de documentación.

Pero sin duda, el aporte más sustantivo en el proyecto cinemateca fue la restauración de la película de José Bohr, *LA DAMA DE LAS CAMELIAS* (1947), primer trabajo de salvataje del cine chileno después de *EL HUSAR DE LA MUERTE*. En otro aspecto, se han promovido seminarios de especialistas en preservación y restauración de filmes; se han realizado reuniones de coordinación con otros archivos y coleccionistas nacionales y se ha tomado contacto con cinematecas y museos del cine extranjeros.

Este libro es también parte de las ideas desarrolladas en el área de Cine y Video del Departamento de Programas Culturales.





JACQUELINE MOUESCA

ES INVESTIGADORA DEL CINE CHILENO Y LATINOAMERICANO. ESTUDIOS DE POSTGRADO DE CINE EN LA UNIVERSIDAD DE PARIS-I Y X (SORBONNE Y NANTERRE). DIPLOMADA EN DOCUMENTALISMO AUDIOVISUAL EN UNIVERSIDAD DE PARIS - VIII (SAINT-DENIS). TRABAJO COMO DOCUMENTALISTA EN EL INA (INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL) Y REALIZO EN FRANCIA DIVERSOS CORTO-METRAJES EDUCATIVOS. ES AUTORA DE ALGUNOS TRABAJOS ACADÉMICOS -PRATIQUE ET DIFFUSION DU CINÉMA SOUS L'UNITÉ POPULAIRE, STRATÉGIE DE LA MISE EN SCÈNE- DE NÚMEROS ARTÍCULOS EN REVISTAS CHILENAS Y EUROPEAS, Y DEL LIBRO PLANO SECUENCIA DE LA MEMORIA DE CHILE, VEINTICINCO AÑOS DE CINE CHILENO (1960-1985). DESEMPEÑA EN LA ACTUALIDAD LABORES ACADÉMICAS EN DIVERSAS UNIVERSIDADES, Y TIENE A SU CARGO EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL DEPENDIENTE DEL DEPARTAMENTO DE PLANES Y PROGRAMAS CULTURALES DE LA DIVISIÓN DE CULTURA DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN.

DEPARTAMENTO DE PLANES Y PROGRAMAS CULTURALES • DIVISION DE CULTURA • MINISTERIO DE EDU