

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**“El Cine en Chile: Imagen del Estado-  
Nación moderno y su aproximación en la  
industria cultural durante su historia”**

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciatura  
en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumno:

**Luis Emilio Echeverría**

Profesor guía: David Wallace

**Santiago, Chile, 2008**



<b>Introducción . .</b>	<b>4</b>
<b>El cine y su discurso fundacional: relaciones con el Estado-Nación moderno . .</b>	<b>6</b>
<b>1900 - 1940 . .</b>	<b>12</b>
" Paseo a Playa Ancha" de A. Massonier (1903) . .	13
" Los funerales de Luis Emilio Recabarren" Anónimo (1924) . .	13
" El húsar de la muerte" de Pedro Sienna (1925) . .	14
" Terremoto" Anónimo (1939) . .	16
<b>1940 – 1960 . .</b>	<b>18</b>
" La dama de las camelias" de José Bohr (1947) . .	19
" Las callampas" de Rafael Sánchez (1958) . .	20
<b>1960 - 1973 . .</b>	<b>21</b>
" El Largo Viaje" de Patricio Kaulen (1967) . .	23
" Caliche Sangriento" de Helvio Soto (1967) . .	24
" El Chacal de Nahueltoro" de Miguel Littin (1969) . .	26
" Ya no basta con rezar" de Aldo Francia (1972) . .	27
<b>1973 – 1990 . .</b>	<b>29</b>
" Los Transplantados" de Percy Matas (1975) . .	30
" La Batalla de Chile 1: La insurrección de la burguesía" de Patricio Guzmán (1975)	
67 . .	31
" Cien niños esperando un tren" de Ignacio Agüero (1988) . .	32
<b>1990-2008 . .</b>	<b>34</b>
" Chile-la memoria obstinada" de Patricio Guzmán (1997) . .	35
" Fernando ha vuelto" de Silvio Caiozzi (1998) . .	36
" I love Pinochet" de Marcela Said (2001) . .	37
" Machuca" de Andrés Wood (2004) . .	38
<b>Los lugares en el cine de la imagen contrahegemónica del Estado-Nación: algunas conclusiones y posibles proyecciones . .</b>	<b>40</b>
<b>Bibliografía . .</b>	<b>45</b>

# Introducción

El presente informe se inserta en la discusión sobre la Modernidad, su origen arruinado, y las posibilidades de la memoria y el relato social como formas que generan comunidad en el contexto contemporáneo. Dentro de ese aspecto, he escogido al “cine” como un arte peculiar en la construcción del discurso nacional que permite ampliar dicha discusión. Ésta girará en torno a conceptos de identidad, legitimidad del Estado, la utilización de la noción de “nación” (y sujeto nacional) como discurso social y cultural, y, la industria cultural como productora y difusora de estos discursos. Lugar donde el cine tendría bastante que decir al ser el primero que se define netamente como industria. Lo cual adquiere importancia dentro de los denominados estudios culturales y los análisis de discurso, en tanto permite entender de mejor manera las modalidades discursivas que tienen incidencia en la vida práctica y en la manera en que las sociedades y el sujeto se conciben a través de la imagen.

El objetivo general es analizar las implicancias culturales de un nuevo tipo de técnica al servicio de la configuración discursiva del llamado “arte nacional”, observando procesos, desarrollos e hitos a lo largo de casi un siglo de producción cinematográfica en Chile. Ello a su vez, permitirá reconocer tropos, figuras y formas de relato que se repiten y/o reinterpretan durante los diversos períodos a revisar. Esto con el fin de reconocer, por un lado, el modo narrativo-cinematográfico del Estado en su legitimación nacional, y por el otro, de aspectos que atentan contra lo anterior y se fusionan con éste. Lo segundo adquirirá un aspecto central, en tanto permite hacer una crítica histórico-teórica a nociones semiológicas y estéticas que se ligan a un discurso político cerrado en el objetivismo duro y la primacía de la técnica.

En un primer lugar analizaremos la fundación del estado-nación moderno en Chile, y sus iniciativas que buscaban la legitimación de su origen, política y cultura. Este origen será ligado a los avances científicos de finales del siglo XIX que confluyeron en la creación del cine, y su concepción como realismo objeto y “espectáculo” que se abrió a la nueva sociedad de masas del siglo XX. La reflexión sobre el Estado-Nación aquí debería ser entendida y definida como una relación donde Estado sería el garante institucional y económica de la producción cinematográfica, y la Nación, el discurso cultural-social a transmitir por medio de la iconicidad.

Más adelante, analizaremos obras que considero importantes en el desarrollo de un discurso histórico-estético de lo “nacional”. Las películas han sido agrupadas en cinco períodos históricos que expresan un siglo de labor cinematográfica chilena. La metodología a seguir sería una descripción generalizada de estos procesos y períodos históricos de la estética cinematográfica, a lo que se sumaría un análisis específico de ciertas obras relevantes y peculiares para dicha descripción. Cada período cuenta con una panorámica general del contexto histórico, del estado de la industria cinematográfica en su momento, y de los discursos culturales y sociales que fundamentaban la técnica fílmica de entonces. Cabe destacar, que la tarea no es sólo reconocer la “oficialidad” oculta (en un sentido de superestructura o determinismo sociológico) en los relatos que conforman un film, sino también (y ante todo), los aspectos que corroen la visión tradicional o “estándar” del Estado-Nación moderno y su historia. En ese sentido, estaríamos presuponiendo la existencia de diversas visiones políticas y culturales que definen un grupo denominado “chileno”, y donde

el cine se utilizaría como herramienta artística-realista que expresa de manera diacrónica dicha visión.

# El cine y su discurso fundacional: relaciones con el Estado-Nación moderno

Desde sus inicios, y en las aproximaciones teóricas de varios autores, el “Estado” pasa a ser una de las piedras fundamentales de la llamada “modernidad” y sus derivaciones etimológicas. Esto tanto desde las posiciones que aspiran a la colectivización y su poderío, hasta las liberales de individuación exacerbada (tanto a nivel político como en el económico) que tienden a relativizarlo<sup>1</sup>. Dichas aproximaciones tienden a analizar una línea (directa o indirecta) entre Estado-Nación y Cultura; concibiendo a las obras artísticas como expresión, alabanza o contrahegemonía del primer concepto. Así, el estado se concibe como figura que genera sus propios canales de difusión y expresión artística, dichos canales remiten a una idea de “nación” tendiente a una “cultura única”, a un elemento identitario que genera cohesión social. Las producciones artísticas circulan por una serie de discursos culturales, cuyo centro es el Estado y en síntesis: su poder de legitimación frente a una comunidad. Poder que en los siglos XIX y XX ha devenido en la creencia cultural e intelectual del llamado “arte nacional” y cuyo planteamiento se ha expandido a todas las expresiones artísticas, incluyendo al cine, donde su discusión fundacional en la producción local era la búsqueda de una “expresión propia y sobre todo esencialmente nacional”. Todo dentro del gran mito fundador de la modernidad que intentó crear nuevos espacios de poder, nuevos territorios y expresiones artísticas imbuidas de los últimos avances científicos. En ese contexto, el cine como espíritu objetivista es parte de este espíritu fundacional moderno que tiene en el estado latinoamericano incipiente el primer impulso de creación cultural como legitimación y contrahegemonía.

La legitimación, como suceso histórico-cultural, es el problema central en la llamada “modernidad” y sobre todo en la fundación de las repúblicas liberales latinoamericanas. La modernidad como proyecto aspira a ser la representación de una comunidad que anhela “progreso” y se desentiende de su pasado oscuro. Sin embargo, es en esa representación donde el Estado moderno recurre al concepto “Nación” como configurador cultural de una comunidad que debe estar al servicio de las instituciones que permitieron su actual estado de progreso y bienestar. Aquí aparece uno de los problemas centrales de la política en general: ¿qué expresión es necesariamente la fiel representación del grupo al cual queremos mejorar? ¿Qué expresiones son “leales” hacia el proyecto moderno? Preguntas que se presentan de antemano como la respuesta al escepticismo y la des-politización del sujeto contemporáneo actual que tiende a la no-representación. Pero este sujeto finalmente no es ajeno al proyecto político-económico que por medio de la iconicidad y el himno le antecede. Dotándolo de un lenguaje y una institucionalidad que por medio del arte se trata de cuestionar y/o relativizar en tanto exhibe su carácter arbitrario e impuesto. Pero retrocediendo un poco, esta pugna del sujeto tiene uno de sus factores centrales (tal vez su origen) en: “la legitimación del proceso que creó ese proyecto que le antecede”. Ese proceso

---

<sup>1</sup> Relativización que corresponde a otras implicancias políticas-económicas y que pueden ser apreciadas en la globalización y el carácter transnacional del sujeto nómada que Zigmunt Bauman en “*La modernidad Líquida*” explica.

impuesto es lo que algunos historiadores sepultan y/o tienden a cuestionar, argumentando que en un país como Chile, dicho acontecimiento no contó con una expresión general ni un acuerdo unánime. Es más, dicho proyecto necesariamente provino de lo que se denomina “una oligarquía” y/o grupo intelectual pequeño que buscaba instaurar un proyecto por medio de la sumisión o lo que Jocelyn-Holt llama “*el peso de la noche*”<sup>2</sup> en alusión a Portales y su intento de construir la República. Sumisión olvidada que, en la figura del Museo, Deotte analiza, y que remite justamente al carácter confrontacional (pero enmudecido) de la construcción de la nación moderna: “*El museo es necesariamente un templo de olvido.*

*De olvido de las divisiones del presente, de la división social, interna*”<sup>3</sup>. Toda fundación de la institución moderna pasó por el olvido sistemático de aspectos cuya memoria ponía en entredicho el concepto mismo de nacionalidad, avalada por una serie de creaciones culturales ligadas a la oficialidad y al carácter “emblemático” de la nación. Lo que no sólo se queda en la fundación de la república moderna, sino que es característico de otras formas de dominio y organización social durante la historia. Lo único que cambia en nuestra actualidad son los nuevos mecanismos de olvido arraigados en una técnica (y sobre todo en un tecnocracia) que exacerba su producción. En este caso, la imagen (estado-nación) y la técnica (el cine) que permite su aparente objetivismo y reproducibilidad nos dan un panorama general de toda una historia de producción e industria cultural que avala una modernidad y su potencial de olvido, pero también, de culto a la memoria inestable y manejable.

¿Qué es lo olvidado? Una primera respuesta podría ser la legitimidad misma mencionada y la falacia a la hora de pensar en una nacionalidad per-se al sujeto. Este olvido se construye mediante las imágenes culturales de nacionalidad que esconden la sumisión (el “peso de la noche”) pero que ensalzan la legitimidad de un orden actual que se nos presenta como el progreso, la civilización (recordemos a Sarmiento) y el bienestar colectivo. La representación de la “comunidad” manifiesta un problema a la hora de discernir entre una ilustración-imagen “correcta” y una “falsa”. Claramente podemos observar una crisis de legitimidad del Estado en su fundación (denotando el carácter contradictorio de su origen) y en su verdadera intención: “*La legitimidad no ha operado en la historia como fuerza ciudadana, sino predominantemente, como retórica para justificar construcciones ilegítimas*”<sup>4</sup>. Podemos criticar y denunciar una imagen falsa de comunidad construida en el proceso emancipador y republicano chileno, pero esto tampoco nos impide notar en el arte ciertas expresiones más “correctas”. En ese sentido entramos en una especie de graduación entre lo “verdadero” y lo “falso”, en el debate interminable sobre qué expresiones serían las culturalmente aptas para ser consideradas íntimas de una comunidad, pero también, cuál es la comunidad donde esperamos que dichas expresiones sean íntimas. Salazar hace este trabajo al pensar en lo “popular” (tanto en historia como en tradición, creación y sujeto cultural) como aquel aspecto más cercano a una correcta apreciación de la comunidad y de contrahegemonía a la retórica de la legitimidad oficial. Legitimidad que, tanto en Salazar como en Jocelyn-Holt, se asimila al discurso de una elite tradicional que sólo hasta la segunda década del siglo XX comienza a diferenciarse del estado. Latinoamérica y Chile, en particular, serían los lugares de las fronteras cuadradas y delimitadas, aquellos trazos que nos recuerdan nuestra liberación (la “nacionalidad” nace con la Independencia y su ansía emancipadora cuestionable) pero que nos sigue

<sup>2</sup> En Jocelyn-Holt, Alfredo. “*El peso de la noche*”

<sup>3</sup> Deotte, Jean Louis. “*Catástrofe y Olvido: las ruinas, Europa, el museo*”. Pág. 98

<sup>4</sup> Salazar, Gabriel. “Construcción de Estado en Chile: la historia reversa de la legitimidad” en *Proposiciones*. Número 24, 1994:

manteniendo atados a las instituciones y normas tradicionales<sup>5</sup>. Hablar, así, de un “arte nacional” nos remite siempre al momento justo en que el Estado se reconoce y se funda a sí mismo como tal.

El arte en general pero por sobre todo la literatura (en la lírica nacionalista de los “himnos”) y el cine fueron los mecanismos culturales más utilizados por los nuevos estados en su afán legitimador. Podemos decir que fueron concebidos como herramientas, remitiéndonos a Benjamin y la reproductibilidad del arte, aunque dicha herramienta fue posteriormente utilizada por diversos grupos políticos antagónicos que aspiraban antes que nada a un control y al triunfo de cierta noción de estado que se legitimaba. Dicha legitimación pasaba también por una aparente “objetividad”, exacerbada con el positivismo y su influencia en el arte que trataba de asemejarse a una ciencia dura, que ante todo imponía una certeza. El “Museo” para Deotte (usando al concepto como institución y concepto moderno a su vez) es uno de los intentos de la totalidad. En él cultura y naturaleza se funden en un solo corpus como muestra de una certeza: el sometimiento del individuo al Estado moderno y la nación como aquella razón cultural-natural concreta que lo supera. El cine en ese sentido fue inicialmente usado como medio de “estetización de la política”<sup>6</sup>, como el registro directo, la “monumentalización” y “musealización” del nuevo proyecto nacional. A poco andar, la cámara que sólo registraba aspectos cotidianos (“un tren entrando en una estación”) paso a mostrar una condición con una crítica soslayada (“obreros con cara de cansancio saliendo de una fábrica”), hasta finalmente ser la nueva épica moderna (“el nacimiento de una nación”)<sup>7</sup>. El estado no sólo fue fruto de un proyecto político, sino que tuvo a su favor el nacimiento de formas artísticas consideradas “hiper-objetivas”, las cuales en su rápida difusión eran capaces de generar y mostrar la ilusión de “lo nacional”. El sujeto nacional no sólo era discursivamente apelable, sino que se podía mostrar y demostrar a un público masivo en una sincronización imagen/tiempo que permitía su revisión y difusión continua. En el caso chileno esto es bastante paradójico, muchas reseñas y críticas de principio de siglo XX acusaban a la producción nacional de “no representar lo nacional” y de seguir patrones foráneos<sup>8</sup>. Esto ya indicaba en el mundo intelectual el manejo y conciencia sobre la fuerte incidencia cultural que las nuevas técnicas permitían. Aunque en ningún momento se explicitaba que estas eran nacidas paralelamente a la modernidad y no fruto de ésta. El cine y el arte no son nacionales, pero si han sido y son utilizados como forma de expresión de una “idea de lo nacional” que muchas veces choca con la realidad misma que produce, con otros discursos de realidad y con otros debates sobre esta. El discurso contrario y cuestionador de la legitimación oficial (“la sepultura de la legitimidad” que Salazar plantea) tiene a principios del siglo XX una técnica difícil de contrarrestar, sólo con el correr del tiempo y la integración de dicha técnica a otros sectores dicho cuestionamiento pudo tener asidero.

El cine comienza su época de gloria a partir de los años 20 aproximadamente, momento de una nueva restructuración del capitalismo (ante la recesión de 1929) y la creación de California (Hollywood) como el nuevo centro cultural-industrial del mundo<sup>9</sup>. Posteriormente el cine comienza a experimentar los denominados primeros fracasos de la

<sup>5</sup> Hubo una liberación de un “europeo explotador” pero apelamos culturalmente a emular a un “europeo ilustrado”.

<sup>6</sup> Usando el concepto de Walter Benjamin que retoma bastante Deotte.

<sup>7</sup> En este párrafo me refiero a las primeras filmaciones de los hermanos Lumiere (1895) hasta llegar a la obra “*El nacimiento de una nación*” (1915) de David W. Griffith.

<sup>8</sup> Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos. *Cine y Memoria del siglo XX*.

<sup>9</sup> Attali, Jacques. *Breve Historia del futuro*.



modernidad (el registro del holocausto y los noticieros de la II guerra mundial son ejemplo de esto) pero se adscribe rápidamente al nuevo fenómeno que marcará a la humanidad: la masificación. El cine en sus inicios ingresa a la industria cultural (aunque como plantea Benjamin deberíamos decir que nace de ella), pero antes de ser un elemento mercantil autónomo tuvo que tener el apoyo estatal (por los costos excesivos en la producción fílmica) para poder instalarse<sup>10</sup>. El estado lo utilizó así como elemento de propaganda, de exacerbación nacionalista, a la hora de instruir a la población durante las guerras mundiales. Tras las guerras mundiales, y la instauración de la globalización como sistema económico transnacional, el estado cada vez empezó a distanciarse aún más de la configuración del sujeto nacional moderno (lo que coincide con la llegada de la televisión y la pérdida paulatina del poderío cinematográfico) el que ahora tiene su nueva configuración: “*El consumismo y la televisión ocupan, en la identidad de los sujetos, el lugar ocupado antaño por la carne asociativa o comunitaria*”<sup>11</sup>. El poder de la imagen y su control por parte del estado y otros grupos de configuración cultural no ha disminuido, sólo ha cambiado la forma en que dicha imagen nos llega. En ese sentido, el cine se ha transformado en un vehículo de este nuevo espíritu consumista y transnacional. Si en un principio el cine filmaba aquellos lugares y sectores desconocidos<sup>12</sup>, hoy en día se dedica a mostrar un solo tipo de sujeto y costumbres asimilables e imitables por toda expresión local, lo que en ningún punto sería una elección sino una nueva sumisión acorde al avance tecnológico actual.

En sus comienzos el cine también fue criticado y tildado de “diversión para las masas”, en un tono despectivo proveniente de los defensores del carácter de “elite” y de “alta cultura” en el arte (recordemos el intento vanguardista de utilizar al cine como aquello que acercaría el arte a lo popular y a la masa). Sin embargo, esto coincide con la tesis histórica de Jocelyn-Holt que plantea la definitiva autonomización del estado con respecto a la elite tradicional-fundacional moderna; aunque cabe destacar que su influjo y poderío en el acontecer histórico no cesó definitivamente. El carácter masivo del cine pasó luego a ser un carácter propio de toda la expresión cultural; aunque éste fue uno de los primeros en considerarse a sí mismo “industria” posteriormente todas las artes se influenciaron de dicha categorización. Con la nueva concepción neoliberal reinante hoy en día el estado pasa a ser una industria cultural más entre todas las que circulan por la sociedad; así, no es de extrañar que el estado recurra también al marketing y a la publicidad, tal como el cine lo ha hecho en miras de la “sobrevivencia económica”. El alto costo de producción de un film necesariamente convierte al cine en una expresión artística netamente industrial, y frente a eso, no puede abstraerse de las condiciones económicas de los grupos sociales que lo patrocinan y fomentan. El estado es uno más hoy en día, pese a que fue el gran capital inicial ya con los hermanos Lumiere el cine se veía como industria de autogestión y como un oficio. Es sólo cuando aparece la televisión que su triunfalismo económico y cultural decae; siendo absorbido y utilizado como un medio de publicidad más.

<sup>10</sup> Sucesos como la creación de Chilefilms (1944) y su re-fundación (1965) o la instauración del consejo de Censura Cinematográfica (1959) son clara muestra del papel estatal y del requerimiento por parte de los artistas de la intervención y auspicio estatal.

<sup>11</sup> Salazar, Gabriel. “Construcción de Estado en Chile: la historia reversa de la legitimidad” en *Proposiciones*. Número 24, 1994: 92-110.(Pág. 104-105)

<sup>12</sup> Aquí me refiero a todas las grabaciones de expediciones a zonas geográficas inhóspitas y el trabajo con grupos étnicos desconocidos realizadas a principio del siglo XX.

La reflexión en torno a la relación Estado-Nación-Cultura<sup>13</sup> pasaría necesariamente por que los dos últimos conceptos serían herramientas utilizadas por el primero. Sin embargo, ya con la globalización desatada pareciera ser que no sólo el estado ocupa ahora dichas herramientas. No podemos hablar que el primero define a los otros, sólo podemos referirnos a lo que Salazar señalaba como la “retórica legitimadora”, aquel discurso oficial que emerge como origen y apropiación (aunque generalmente sólo como origen) de elementos culturales que permiten la cohesión social desde fuera de la comunidad misma. Aquí deberíamos notar que la comunidad sería entonces una aproximación numérica a lo que consideramos más común en las costumbres y expresiones de un grupo de sujetos ubicados en un territorio. Sin embargo, es esta apreciación numérica la que nos lleva a la masificación y a no tomar en cuenta posiciones contrahegemónicas y marginales que discuten este intento oficial de fijar lo “mayoritario”. Nuevamente entramos en el problema teórico-intelectual de definir lo más “falso” y lo más “verdadero” a la hora de referirnos discursivamente a la comunidad. El estado a la hora de difundir una idea política por medio de la cultura tiende a este carácter de “lo mejor para todos”. En ese sentido, la transición chilena y sus películas caracterizadas por un lenguaje sutil y de “reconciliación” (que olvida el hecho que nunca hubo una conciliación anterior) son muestra de una política oficial difundida. Puede ser que los directores y artistas se sientan ajenos a esta reflexión general, sin embargo el carácter industrial y la necesidad de patrocinio juega a veces contra una crítica mayor; aunque esto no quita el hecho que las producciones fílmicas coloquen en ciertas imágenes y escenas elementos atentatorios que pasan desapercibidos en un primer momento. En ese sentido, la industria del cine no es sólo “retórica legitimadora” sino también el cúmulo de diversas retóricas y la primacía de una legitimadora particular que se plantea como más beneficiosa que el resto. A lo que se suma el paulatino incremento del carácter autorial en la industria cinematográfica, lugar que ha servido para permitir una contrahegemonía, aunque obviamente en grados discutibles y con finalidades diversas.

El auspicio y patrocinio del cine pareciera siempre criticar el poco financiamiento e iniciativa estatal, así se nutre de otras empresas que colocan productos mercantiles en el film, obviamente con una intención publicitaria alejada de un fin artístico propiamente tal o incluso de construir un discurso nacional. Incluso el hecho mismo del discurso nacional, el “recuerdo” y el “dolor” de las víctimas de la dictadura; ha sido reemplazado por el carácter ineludible que la película ante todo “debe ser vendida”, y cumplido ese objetivo (lo que hoy en día denota el éxito o no) luego se puede hablar de un discurso nacional difundido o de una crítica al carácter de olvido impuesto en la transición. El “dolor” y el “duelo” (tanto en Latinoamérica como en el holocausto de la II guerra mundial) suele luchar a veces contra la posibilidad de convertirse en un elemento mercantil más, una franquicia universal asimilable por diversos mercados (en tanto su condición de crímenes contra la humanidad). Esto lleva a pensar que el cine, más allá de una condición intrínseca, es una herramienta que se basa en una “poética”. En un discurso estético-político que es históricamente analizable; y dentro de esa historia, el papel del “estado” y la construcción de lo “nacional” pasa a ser uno de sus elementos centrales y también más anecdóticos a la hora de investigar.

Chile y su cine en ese punto, ofrece mucho a la hora de analizar histórica y estéticamente su propia representación, no por su prolífica o aspirante producción cinematográfica (que deja mucho que desear), pero si por el atractivo teórico a la hora de problematizar los conceptos de arte y su relación con el estado-la nación y la industria cultural. A su vez, se inserta en el largo y antiguo debate occidental de la memoria y la

---

<sup>13</sup> Jocelyn-Holt en “*El peso de la noche*” ya hablaba de lo problemático que era hablar de una correcta linealidad a la hora de pensar históricamente la fundación de la república.

imagen, exacerbado en el último siglo por la irrupción de una técnica nueva y aún vigente (“la cámara” concepto que agrupa fotografía, cine y televisión). Discusión que se amplía por el “horror del holocausto” y la imagen como registro y posibilidad de prevención. Aspecto que tanto en Europa como en Latinoamérica (también Chile) pasa por la denuncia del horror, pero también por la disputa recuerdo/olvido, sus implicancias y límites difuminados. El cine desde sus inicios se utilizó, desde una base epistemológica, como un soporte y/o registro directo de ciertas imágenes cuya capacidad ilusoria de justificación de una realidad permitían generar memoria, y por sobre todo: la idea de nación. En Latinoamérica los estados incipientes modernos rápidamente tomaron esta técnica para forjar una identidad, construida a partir de un ideario político cuyo desarrollo a lo largo de la historia ha ido variando. En un primer intento, este proyecto tratará de hacer un breve recuento de ese ideario estético que a nivel técnico permitió la difusión de una visión oficial. Sin embargo, también el cine se nutrió de visiones contra-hegemónicas que rápidamente hicieron suyo este arte, derivando en una verdadera guerra de imágenes donde distintas visiones, por medio del montaje, buscaban acercarse más y hacer más valedera un tipo de “comunidad generalizada” y una identidad valedera. Así, el arte del cine daba una ilusión de memoria nacional/colectiva que adquiría ribetes masivos (en el sentido de Benjamin) pero que a poco a poco (y también por la técnica: tanto el VHS, como la televisión) comenzó a diversificarse hasta generar objetos artísticos que se adscribían a una visión en particular. En ese sentido, el cine es la monumentalización, el registro directo, de una serie de discursos que chocan entre sí en la sociedad.

Desde una mirada diacrónica podemos observar ciertos hitos en la historia del cine nacional, que se adscriben a ciertas tradiciones discursivas; y son ejemplos de la monumentalización antes descrita, influenciando a otras producciones cinematográficas que siguen la misma línea. A continuación presento una periodización del cine nacional en 5 momentos, una breve descripción de dicho período y los hitos cinematográficos escogidos para configurar el corpus a analizar. Cabe destacar que la no-disponibilidad de algunas estas películas en los archivos cinematográficos nacionales hacen este corpus bastante insuficiente y criticable. Faltan varios títulos, pero el criterio utilizado acá fue el de presentar objetos representativos de una sensibilidad y una historiografía-estética en particular. Otro aspecto importante a mencionar es la mezcla entre el género argumental y documental de mi corpus, entendiendo que ambos son una narración que habla sobre Chile, su identidad y memoria nacional.

## 1900 - 1940

Chile, al igual que todo el mundo, vivió inmediatamente la revolución que significó el “cine” como fenómeno y/o maravilla científica. Casi paralelamente a los países industrializados llegaron los primeros aparatos cinematográficos de Edison y los hermanos Lumiere (en la última década del siglo XIX), de manera sincronizada con el resto del mundo rápidamente el instrumento francés se impone ante el del norteamericano en su capacidad de “show” y actividad de masas<sup>14</sup>. En su primer período de novedad científica, la cámara en Chile se dedicó a registrar sucesos y paisajes<sup>15</sup>, sin embargo esto no era necesariamente síntoma de una actividad cultural propia que pudiera considerarse como producción cinematográfica nacional<sup>16</sup>. Influenciado por el espíritu positivista y criollista reinante en algunas esferas del arte (aunque no podemos negar el influjo modernista y de algunos pre-vanguardistas de vital importancia más adelante) existía un espíritu de registrar y difundir aspectos objetivos que definieran totalmente la cultura e identidad chilena<sup>17</sup>. Este espíritu realista también buscaría describir las clases sociales marginadas: “*Bajo el impulso realista subyacía, una teleología implícita de democratización social*”<sup>18</sup>. Impulso que se mantendrá constante a lo largo de toda la trayectoria del cine chileno, en un verdadero tropos de continua denuncia y exposición de las falencias sociales de los sectores marginados. Así, podemos hablar de un “realismo” inscrito en toda la producción cinematográfica nacional pero en diversos sentidos, grados y propuestas. Esto quedará grabado en la serie de expresiones y formas populares, vistas desde un costumbrismo pictórico más que en un sentido des-legitimador (Salazar) o en una misión carnavalesca (Bajtin). El cine en su aspiración realista toma lo popular como constitutivo identitario de una nación:

***“la historia del cine, y por consiguiente la teoría del cine, debe contemplarse a la luz del crecimiento del nacionalismo, en cuyo seno el cine se convirtió en instrumento estratégico para “proyectar” imaginarios nacionales”***<sup>19</sup>

Este procedimiento poco a poco fue depurándose hasta encontrar imaginarios sociales no sólo en el registro directo de las costumbres, sino también en la mitificación de ciertos próceres nacionales. El montaje, que comienza su época de experimentación y gran creatividad<sup>20</sup>, empieza a combinar así un objeto asociado colectivamente como identitario

<sup>14</sup> Integrándose inmediatamente al debate crítico del momento entre alta y baja cultura, y el cine como un mera diversión para las masas o como representación de la nación.

<sup>15</sup> Aunque se considera a “*Un ejercicio general de bombas*” (1902) como la primera filmación nacional, es debatible si dicho registro cumple las expectativas de una creación artística o sólo un evento filmado científicamente. La falta de ese material en la actualidad impide una mayor profundización de ese debate.

<sup>16</sup> Otra de las problemáticas de este trabajo será la diferenciación de un cine nacional, hecho con una finalidad de generar colectividad; y otro cine que es filmado en Chile o sobre aspectos o sucesos de Chile.

<sup>17</sup> Aunque los orígenes de esta labor documental se encontrarían en los “noticieros” difundidos en las primeras salas de proyección.

En Mouesca, Jacqueline. *El documental Chileno*

<sup>18</sup> Stam, Robert. *Teorías del cine*. Pág. 29

<sup>19</sup> *Ibíd.* Pág. 33

<sup>20</sup> Se destaca acá todo el movimiento soviético con figuras como Einsenstein, Kulechov, Pudovkin, etc.

a un proyecto nacional específico que lo hace suyo. Cabe destacar, que en la década del 20 comienzan las primeras querellas contra el cine y su posible “objetivismo duro”; aspecto que será corroído por las teorías del montaje y las películas vanguardistas.

En el ámbito del documental, Mouesca habla de “actualidades” más que documental propiamente tal<sup>21</sup>. Esta aseveración se fundamenta en el carácter propagandístico de las figuras presidenciales, ejercicios militares, ceremonias, etc. Sin embargo, dicho material posee una descripción que no necesariamente concuerda con su objeto descrito. En ese sentido, el análisis también debe ser capaz de encontrar las fisuras y desfases entre ambos, y también, el discurso identitario que se pretende afirmar.

El análisis de las películas tratará de mostrar el tránsito desde un registro costumbrista fijo, pensado como objetivo, hasta las películas argumentales con aspiraciones nacionalistas. Todas las películas, excepto “*El húsar de la muerte*”, fueron recopiladas últimamente en una edición de la Cineteca Nacional titulada “*5 documentos históricos 1903-1939*”.<sup>22</sup> De esta colección hay dos filmaciones que no tienen autor y/o productora reconocida, aunque se puede deducir la aspiración y finalidad a las que apuntaban.

## “Paseo a Playa Ancha” de A. Massonier (1903)

Una cámara fija que registra una celebración que combina baile (la cueca), gran cantidad de comida (que circula continuamente con un notorio objetivo de ser mostrada), degustación de licor (un “cacho de chicha”), un grupo musical (paradojalmente el sonido en el cine aún no existía) y una gresca con tintes humorísticos. La grabación es bastante corta (tres minutos aproximadamente) y consiste en el documento filmico más antiguo del que se tenga posesión en la actualidad. En un principio parece ser una filmación objetiva, pero la perfecta sincronización de los hechos nos hace pensar más en un simulacro que en una costumbre nacional real. Incluso la pelea final parece ser un juego que muestra una idiosincrasia nacional ligada al licor y la gresca sin causas que lamentar. En ese sentido, la identidad nacional está construida y concebida de antemano y sólo se necesita de su inscripción en el cine. Esta escena, de registro de lo popular-identitario será clave en películas posteriores que utilizarán la celebración como espacio de expresión de costumbres que merecen ser filmadas. Más adelante esta idea será complementada con films que utilizan este motivo y espacio, con ansías de mostrar ese mundo cultural marginado del cual se sientan las bases de una supuesta idiosincrasia nacional.

## “Los funerales de Luis Emilio Recabarren” Anónimo (1924)

<sup>21</sup> Aunque destaca el trabajo de Giambastini en “*Recuerdos del Mineral El Teniente*” (1918), el que ella considera como labor fundacional del quehacer documental en Chile.

<sup>22</sup> No escogí los títulos “*Recuerdos del Mineral El Teniente*” (Giambastini, 1918) y “*Combate de boxeo de Tani Loayza*” (Anónimo, 1925), por considerar que repetían motivos descritos en los otros films.

La muerte del dirigente fundador del Partido Comunista de Chile, y de toda la tradición sindical y de la izquierda chilena, fue un evento filmado por diversas cámaras que captaron las grandes aglomeraciones que asistieron a dicha ceremonia. Es difícil catalogar esta grabación, por un lado estuvieron guardadas durante mucho tiempo y sólo fueron reproducidas tras su restauración<sup>23</sup>, y por otro se nota la diversidad de enfoques y registros en la edición final realizada con mucha posterioridad a la filmación in situ. Esta distancia temporal nos refleja un discurso tabú en diversos sectores de la sociedad. En primer lugar, existe toda una desinformación y silenciamiento de esta figura a nivel oficial gubernamental, sobre todo por la larga labor de incentivar al movimiento obrero y las repercusiones sociales-políticas que dichas manifestaciones tuvieron. En segundo lugar, y muy importante, también existe una desinformación y silenciamiento de la misma izquierda y el mundo sindical con respecto a esta figura. Obviamente tenemos en este film una mitificación de Recabarren que no se condice con el olvido en la memoria nacional de su figura<sup>24</sup>. Existen a lo largo de la película títulos explicativos (los que fueron detenidos en su velocidad durante la restauración para hacer más fácil su lectura) que insisten en la gran masa de trabajadores que despiden a Recabarren. A la vez, los títulos también se refieren al legado que dejará en el movimiento obrero (definiéndolo como padre) el que se vislumbra como constitutivo de la nación formada por sus trabajadores (esto será clave en el cine de los 60). Pese a este optimismo, existe una escena al principio que es bastante peculiar y otorga un nuevo sentido a la filmación: en un enfoque específico a la tumba de Recabarren se observa claramente la sangre y el disparo que acabó con su vida. Inmediatamente la figura del “suicidio”, recurrente en la vida de los denominados personajes importantes de la nación<sup>25</sup>, cobra importancia. Pese a todo, no existe una versión oficial de las causas del suicidio, las que (como otros personajes) se han prestado para diversas hipótesis las que otorgan un elemento misterioso a la idea de “prócer nacional”. Sea tanto como mitificación o desmitificación, es bastante curioso este gran detalle en una filmación presuntamente nacional y reivindicativa, lo que problematiza aún más la idea de un prócer que homogenice la heterogeneidad nacional.

## **“El húsar de la muerte” de Pedro Sienna (1925)**

Considerada una pieza fundacional de la producción cinematográfica nacional, esta película es el testimonio más antiguo del género ficcional y el único largometraje de este período que se rige según los términos convencionales del cine. Ícono de la época del “cine mudo”, es a su vez la primera manifestación que claramente se define como nacionalista. Gran parte de los recursos narrativos utilizados aquí serán retomados por los períodos posteriores, por lo que podemos considerar a esta obra como una verdadera introducción al cine chileno. Esto adquirirá un matiz especial en las continuas restauraciones, incisos, adaptaciones; y

<sup>23</sup> Realizada el año 1994 por la división de cultura del MINEDUC dirigida por Carmen Brito.

<sup>24</sup> A modo anecdótico podemos mencionar el mal estado de su tumba actualmente en el Cementerio General de Santiago, la que no cuenta con ninguna distinción especial ni de los partidos políticos de izquierda, ni de las organizaciones sindicales.

<sup>25</sup> La lista es larga y casi cíclica en este trabajo con Balmaceda, Allende, Violeta Parra, etc.

también, por la definición de esta obra como un patrimonio cultural-histórico<sup>26</sup>. De manera general el film cuenta las andanzas de Manuel Rodríguez desde “El desastre de Rancagua” hasta su asesinato en 1818. Asistimos desde un principio a la mitificación de este prócer olvidado por una historia oficial (“alta”) pero no así por grueso del “pueblo”. Dicha mitificación corre por destacar en una larga lista de sucesos el carácter rebelde y audaz del personaje, lo que se suma a sus habilidades militares en la lucha (incluido el combate cuerpo a cuerpo, la batalla multitudinaria y el asalto tipo guerrilla) y en una idealización romántica al conquistar a una realista furibunda que ha tendido una emboscada contra Rodríguez (aunque desconoce en un principio que su prisionero es el rebelde que ella busca), y que tras un duelo de espadas contra San Bruno la realista decide dejar libre a Rodríguez. Este elemento amoroso, totalmente prescindible, se suma a diversos momentos humorísticos y de sorpresa, sobre todo en el continuo juego del disfraz y del enmascaramiento que realiza el personaje, lo que lo lleva incluso a compartir una fiesta con el gobernador español y a engañar incluso a sus mismos compañeros. El film cuenta con títulos insertos en la misma imagen y en las escenas, para así dotarlo de un dinamismo que sólo es cortado en títulos más amplios que muestran un nuevo espacio temporal. Todo con el fin de llenar la película con momentos heroicos de Rodríguez, a los que se puede agregar elementos narrativos no-lineales como flash-backs, continuas reiteraciones o detalles de escenas no vistos en su minuto (ejemplo: el robo de la corneta que realiza Huacho Pelao). Cabe destacar que las capacidades múltiples del héroe se insertan en una descripción bastante dura de la colonia española. En la primera escena se asiste a la represión de los soldados realistas españoles contra un grupo de campesinos y a la clara oposición entre tiranía y libertad. Este binarismo es de carácter cerrado, y denota claramente un influjo nacionalista post-independencia, lo que es difícil de creer en un análisis histórico más riguroso<sup>27</sup> que claramente haría dudar de este espíritu patriótico anterior a la fundación de la República. Así, la escena de Rodríguez convenciendo a un grupo de campesinos para que se una a la lucha se intercala con pequeños cortes que muestran el abuso español (quema de casas, violaciones, fusilamientos, etc.). Es esta idea de lucha por la libertad y su memoria lo que posibilita en el relato la cohesión social<sup>28</sup>, aspecto impensable si se toma la historia en sus aspectos más des-mitificadores. Por lo que la oposición tiranía/libertad pasa de la mano por una identificación (falsa o no) que construye una diferenciación con un “otro” que no es la patria. Será esta construcción la que posteriormente los cineastas utilizarán frecuentemente en el cine cómo contraposición de intereses al interior de la nación, aunque acusando de la misma forma al “otro” de un anti-patriotismo<sup>29</sup>. Esto se traduce también en una oposición entre lujo/humildad. Esta última imagen se observa al comienzo de la película, donde tras el “Desastre de Rancagua” se observa a los realistas celebrando con mucho lujo, en contraposición a los campesinos patriotas y su tristeza sobria<sup>30</sup>. La idea diferenciadora se liga también a mostrar (siguiendo la línea costumbrista ya descrita) elementos de

<sup>26</sup> La copia utilizada en el presente análisis es una restauración del año 1995 y a cargo de Osvaldo Bustos Adami con el apoyo de la Cineteca Universidad de Chile, e inserta en el “Programa de Preservación y Difusión del Patrimonio Fílmico Chileno” del MINEDUC (1991). Destacan anteriormente la musicalización del film en 1941 y la anterior restauración que hizo Sergio Bravo en 1962.

<sup>27</sup> Obviamente el film no retrata cómo las batallas de Independencia fueron entre los mismos chilenos, que apoyaban o no a la corona, y no contra una fuerza extranjera abusadora.

<sup>28</sup> Rodríguez, Andrea. “El húsar de la muerte, un mudo testimonio de sacralización de la memoria” en *Anuario de Postgrado*. Número 5, 2003: p. 337-352.

<sup>29</sup> Esto adquirirá mayor importancia a partir de los 60 y la polarización a tratar por todo el cine posterior a dicha época.

<sup>30</sup> Más adelante será clara esta contraposición entre sectores acomodados favorecidos y marginales. Sobre todo en la crítica de “clase” que realiza el Nuevo Cine Latinoamericano.

tradición “popular”. Destacan así escenas de convivencia, es reiterada la intervención de la familia pobre pero patriótica que ayuda constantemente a Rodríguez (lo que se extrema en la escena final donde esa misma familia entierra al héroe asesinado”), o la utilización de personajes humorísticos ligados a “tipos” (como el “Huacho Pelao”, el mulato sirviente o el gobernador con gestos afeminados). Pese a todo esto, existen momentos que generan cierta suspicacia histórico-ética. Por un lado tenemos el linchamiento al traidor, que cuestiona un poco el proceso nacionalista y, por otro, la escena final del asesinato de Rodríguez. Este final cuenta con una explicación larga, no vista anteriormente en el film, que relata razones de “alta política” en la prisión y “sacrificio” de Rodríguez. Ambos elementos destacados son contradictorios. La “alta política” puede reflejar el carácter de “pueblo” de Rodríguez aunque también la idea de una construcción nacional que olvida a este último. También el decir “sacrificio” y no asesinato juega de manera extraña, ya que este término no se condice con la escena donde Rodríguez es asesinado por la espalda al no tomar en cuenta un mensaje que decía “Huid”. El entierro humilde de Rodríguez, a cargo de la familia campesina, finalmente, toma un salto en el tiempo al mostrar el estado actual de la tumba. La escena final, un transfundido que mezcla una proclamación patriótica que alude a la memoria (“*Su recuerdo vive en el corazón de todos los chilenos*”) con una imagen fija idealizadora de Rodríguez y una marcha militar, resulta ser una resolución nacionalista más que histórica de todo el proceso de Independencia. Haciendo caso omiso de todos los conflictos mostrados y generando un abrupto final que en definitiva opera como continuidad histórica actual más que como resolución propiamente tal. Sin duda esto último, será una idea de nación que calará hondo en toda la producción cinematográfica posterior; donde aspectos estéticos serán fundamentados con búsquedas de discursos nacionalistas pero profundamente críticos con respecto a las interpretaciones oficiales de la historia<sup>31</sup>.

## **“Terremoto” Anónimo (1939)**

La edición<sup>32</sup> cuenta con dos partes diferenciadas en su filmación pero unidas por su motivo central: el terremoto de Chillán de 1939, sus consecuencias y el rápido accionar de la autoridad. Las dos comienzan con el recorrido por las ciudades del sur afectadas por el terremoto, e intercalan imágenes del presidente Aguirre Cerda visitando la zona y haciendo propaganda de los servicios gubernamentales a cargo de la reconstrucción. Las imágenes son bastante perturbadoras y reiterativas, se observa la destrucción de toda la infraestructura de la ciudad (estaciones de trenes, edificios públicos, etc.). Sin embargo, ambas partes difieren un poco a la hora de mostrar la magnitud de la tragedia. La segunda parte es más explícita y muestra sin tapujos la gran cantidad de cadáveres en las calles, la falta de alimento y el accionar médico ante la gran cantidad de heridos. Esto no le quita su función propagandística, la que se construye mediante contraposiciones de “shock” y “reparación”. Un ejemplo es el plano cercano que se hace al cadáver de una mujer que es trasladada en una camilla, inmediatamente tras esta escena vemos un grupo de médicos atendiendo pacientes y la entrega de comida a los sobrevivientes. La alusión al terremoto como fuerza natural típica a la que debemos estar acostumbrados se liga así a la conciencia de un país que rápidamente se reconstruye. La imagen de la iglesia

---

<sup>31</sup> La elección de Rodríguez y no de O’Higgins o Carrera ya es analizable y discutible, al igual que el concepto de “húsar de la muerte” proveniente del ingenio de Rodríguez, y la clara inexistencia de otros próceres en la película a diferencia de San Martín.

<sup>32</sup> Fruto de una restauración a cargo de la Cineteca Nacional finalizada el 2007.



destruida, que es acompañada con un título que indica la falta de piedad del terremoto que no respeta nada, y de otros edificios destruidos se liga así a un discurso de calma, de aspiración y ensalzamiento nacionalista. Este ejemplo será un verdadero paradigma en toda la propaganda gubernamental incluso en la actualidad. Difundiendo no sólo un espíritu nacionalista, sino también un plan de Estado y la alusión a que todo va bien.

## 1940 – 1960

Frente al auge y éxito de algunas producciones locales, muchos cineastas, críticos y políticos comienzan a pensar en la idea de un apoyo estatal para la industria cinematográfica chilena. Aunque existían los créditos CORFO, muchos artistas seguían quejándose de la falta de recursos. Esta crítica se daba también por la revolución del cine y la gran proliferación de salas a lo largo del país, aunque la mayoría proyectaba películas norteamericanas de la llamada edad de oro de Hollywood. En 1942 se crea Chilefilms, primer intento de construir un “cine nacional”. Paradojalmente, esta industria contaba con ayuda de profesionales extranjeros por la inexistencia de formación técnica a nivel nacional. A su vez, hubo una insistencia en usar textos europeos como base para crear películas ficcionales<sup>33</sup>. Incluso muchos de los motivos, decorados, música y actores emulaban bastante la forma “hollywoodense”. Se infiere que la idea de industria nacional aquí no era contradictoria con respecto a tomar ideas de industrias extranjeras (no sólo la americana, sino también la mexicana, argentina, europea, etc.), aspecto que será totalmente distinto en los 60 donde la postura de lo “Nuevo” tendrá un matiz claramente anti-extranjerizante. Pese a todo, si se observa un intento por plasmar un nacionalismo mediante la inclusión de muchos personajes populares que serán íconos (Verdejo, La Desideria, Euríspides Chamorro) en situaciones cómicas y diálogos absurdos. Chilefilms quebrará finalmente en el año 1949, su labor no monopolizó la creación local y claramente no pudo competir con las industrias extranjeras<sup>34</sup>. A esto se suma las diversas críticas de cine, que comenzaron a proliferar en diversas revistas y recortes de diarios, que cuestionaban el poco “arraigo” de las películas en una idiosincrasia y vista panorámica nacional. Finalmente en este período: *“la producción de películas de ficción se apoya en la iniciativa privada, que languidece y solo es capaz de ofrecer cintas por lo general de interés y calidad insignificantes o derechamente nulos”*<sup>35</sup>. Sin embargo, esta falta de optimismo y mala crítica<sup>36</sup> será distinta en el género documental, que a partir de los 50 comienza a pulirse hasta generar todo un soporte básico en el período posterior, a lo que se suma la creación de pequeñas instituciones que propician un cine nacional<sup>37</sup>. Esto va de la mano con una creciente formación técnica, fundamental en este arte, que se liga a profundos movimientos sociales que comienzan a retratar la realidad no desde un mero objetivismo, sino desde una perspectiva crítica que utiliza el montaje y la edición como aspectos que resaltan dicha crítica. La falta de material audiovisual en la actualidad, producto tal vez del “no-reconocimiento” de este período como parte de ese “patrimonio audiovisual nacional”, ha

<sup>33</sup> Mouesca, Jacqueline. *Cine y Memoria del siglo XX*.

<sup>34</sup> Esta idea de competencia e inserción en el mercado será retomada más adelante en el intento de masificación y consumo que tiene el cine a partir de los años 90.

<sup>35</sup> Mouesca, Jacqueline. *El documental Chileno*. Pág. 59

<sup>36</sup> Gran parte de los críticos de cine chileno hacen total omisión de este período y son bastante negativos a la hora de hacer reseñas. Esto, sumado a la falta de material audiovisual ha generado un hoyo negro con respecto a la mirada diacrónica que se pretende mostrar aquí.

<sup>37</sup> Destacan la creación de la “Comisión Pro Defensa del Cine Chileno” (1948), el Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955) y el “Cine Club de la Universidad de Chile” (1955).

---

hecho difícil conseguir copias de la mayoría de las películas. Las películas a analizar son menores en comparación con otros períodos, pero sí pueden ofrecernos una mirada crítica de dos líneas de producción que se dieron en dicha época. La ficcional, apoyada en una iniciativa estatal trunca; y otra documental, apoyada por instituciones emergentes de vital importancia para el desarrollo posterior del cine.

## “La dama de las camelias” de José Bohr (1947)

De manera singular, este film realiza un juego metaficcional e intertextual al ser “cine dentro del cine”, la película narra la aventura de la Desideria (personaje popular introducido aquí) en la filmación de una adaptación de “La dama de las camelias” de Dumas. Paradojalmente, el guión gira en torno al problema de la industria cinematográfica y adquiere parodias explícitas a la producción nacional y las críticas descritas anteriormente. Sobre todo en una de las primeras escenas donde los inversionistas discuten sobre la nacionalidad del director (algunos pedían un director norteamericano), el guión (un argumento francés) y la capacidad de rédito financiero del film. Obviamente hay un juego de Bohr que expresa sus inquietudes en el personaje del director, un idealista que se ve agobiado por las presiones del estudio (en torno a los plazos y el presupuesto); intercalando el debate de aquel entonces por lo “nacional”. Dentro de ese contexto entra Desideria, personaje que se nos muestra como “verdadera chilena” y “verdadera artista nacional” en su rubro (el teatro), ella ahora busca mejores alternativas económicas en el cine. La película cuenta con diversas escenas que muestran el histrionismo de Desideria, pasando por la comedia simple de dichos y contradichos (a dúo con “El tío”), diálogos absurdos, musicales y una actitud confrontacional y astuta que otorga al film un humor bastante cauto y superficial. También existe una oposición, entre Desideria y Luz, ambas son “divas” del cine y competirán entre sí. Desideria, por un lado, es habladora, inteligente, solidaria y cómica; mientras que su contendora es bastante parca y sin gracia. Ambas responden a dos tipos de actrices, Desideria sería una actriz que responde a una idiosincrasia nacional mientras que Luz es empaquetada y aburrida, respondiendo a cánones extranjeros. Obviamente la película mostrará un ambiente favorable para la primera, destacando la idea de “original” y “nacional”. Esto también se observa en la contraposición de la industria cinematográfica y el teatro de Desideria. La primera se asemeja a la hollywoodense en su lujo, pero es adversa y fría en su trato. La primera escena muestra a Desideria deambulando en el estudio sin que nadie le ayude. El segundo es más pobre, pero con mayor público y calor, al ser canciones populares las que se cantan ahí. Sin embargo, esta contraposición no tiene mucha cabida en el aspecto técnico del film; el cual se corresponde totalmente a las comedias del cine mundial, no ofreciendo un aspecto nuevo salvo en su personaje principal. La Desideria, como representación de lo nacional, pareciera ser una isla de lo autóctono relativo en un mar de convencionalidades extranjera. La película mostraría el problema de la industria cinematográfica a la hora de confeccionar lo nacional, aunque inevitablemente cae en las reiteradas escenas de comedia trivial y el exceso de música incidental que la asemeja a un musical simple. Pecando de lo mismo que se debate y crítica en su desarrollo argumentativo.

## “Las callampas” de Rafael Sánchez (1958)

Ya en este documental, de corta duración, podemos observar un paso más allá en el quehacer cinematográfico. La cámara más allá de pretender captar una realidad, la interviene por medio de montajes y adición de sonidos. Sánchez ocupa un lugar importante en la historia del cine chileno, es el fundador del Instituto Fílmico de la Universidad Católica y creador de otra serie de películas y documentales<sup>38</sup>. A su alero e institucionalidad, creció toda una serie de realizadores donde destacan Kaulen, Guzmán, Agüero, etc. Ya en Sánchez existe una preocupación social que se liga a valores cristianos (o viceversa) que cuestiona profundamente la condición marginal del grueso de la población. El documental relata mediante una voz en off (que interviene directamente en todo el film) la fundación de la población “La Victoria”<sup>39</sup> que nace por la toma de un predio que realizan cientos de familias desamparadas. Al principio asistimos a una diferenciación de clase, se observa el centro de Santiago con sus altos edificios, inmediatamente, la imagen aérea se traslada a sólo unas cuadas: donde se encuentra la marginalidad en las denominadas “Callampas”. Aunque el documental habla sólo de una, existe una generalidad al retratar el tema, aspecto que al final queda patente donde el triunfo de los pobladores es un ejemplo de una tarea mayor e inconclusa: la vivienda social. El marginal es retratado en su espacio de manera digna, la escasez de insumos básicos y objetos de valor no cuestionan el espíritu trabajador y correcto del marginal. Se destaca así el ingenio de los habitantes de la “Callampa”, que a partir del desecho y la astucia confeccionan juguetes para los niños, habitaciones e instrumentos de trabajo. Esta mirada digna convive con el drama humano y la miseria total. El documental utiliza de manera excesiva el sufrimiento del niño, agregando sonidos de sollozos y llanto a las duras imágenes de la miseria en la que están insertos los pequeños. Esta introducción de un sonido externo realza una crítica, más adelante se repite el procedimiento con la inserción de sonidos de carpintería que resaltan las escenas donde se construye la nueva población. Ambas intervenciones destacan la labor y el trabajo del “callampero” que poco a poco irá convirtiéndose en “poblador”. El mismo documental quiere eliminar lo que con tanto esmero describe. Esto nace de una pregunta reiterativa del narrador que nace con el incendio que deja sin casa a miles de personas: “¿Valdrá la pena levantar esto otra vez?” Inmediatamente, aunque de manera corta pero directa, se observa a la autoridad incapaz de dar una respuesta, lo que lleva a la búsqueda de solución que hacen los propios pobladores originando así “La Victoria” que constituye el hogar propio. Este último se demarca profundamente cristiano, ligado a la familia y a escenas que al dignificar al poblador y su esfuerzo destaca a la familia tradicional como pilar fundamental. Existiría así un optimismo de salir de la condición de marginal, lo que se refleja en las escenas finales que muestran el antes y después de la población, y también en un sobrevuelo (como el del principio) que dignifica al nuevo asentamiento. Sin embargo, dicho esfuerzo característico del sujeto pasa de la mano no por una iniciativa nacional o estatal, sino por un valor cristiano<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Destaca más adelante “*El cuerpo y la sangre*” (1962).

<sup>39</sup> El 2 de octubre de 1957.

<sup>40</sup> Esto será fundamental más adelante en films como “*El cuerpo y la sangre*” del mismo autor, y en “*El Largo Viaje*” (1967) de Kaulen.

## 1960 - 1973

El cine de este período busca una revisión histórica de ciertos eventos, sucesos y personajes nacionales con el fin de propiciar nuevas ideas políticas provenientes de una sensibilidad intelectual que auguraba cambios sustanciales en la sociedad y la cultura. El quehacer artístico no estaba lejos de este optimismo, el que estaba influenciado por diversos movimientos y hechos internacionales<sup>41</sup>. En ese sentido: “*el cine chileno de los 60 reflejó el ingreso del país a la modernidad, siempre que ésta se entienda como un estadio cultural que no está necesariamente vinculado al nivel de desarrollo*”<sup>42</sup>. Pasando por el gobierno de la Democracia Cristiana (Eduardo Frei 1964 – 1970) y el advenimiento del triunfo de la Unidad Popular, existía una percepción sobre la utilización del arte como medio y fin político en lo que Benjamin denominaba: “*la politización de la estética*”<sup>43</sup>. Esto se exacerba también por el “Mayo del 68” francés y otra serie de eventos que propiciaban un “giro a la izquierda” en el arte, y por ende en el cine que se veía como un terreno de lucha política. Citando Robert Stam:

**“La teoría del cine en los años sesenta se erigió sobre la base de los anteriores logros de la teoría de izquierdas (Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Brecht, Benjamin, Kracauer, Adorno, Horkheimer) y revisó numerosos debates anteriores: el debate Brecht-Lukács sobre el realismo o el debate Benjamin-Adorno sobre el papel ideológico de los medios de comunicación de masas”<sup>44</sup>[...]**

Frente al optimismo reinante en la izquierda, existía también una concepción de lo “Nuevo” como diferenciación ante los crímenes de la Unión Soviética y una “*vieja izquierda burocrática estalinista de los partidos comunistas ortodoxos*”<sup>45</sup>. Ante eso, surge la idea de “*El Nuevo Cine Latinoamericano*” con Aldo Francia como su constructor conceptual-político (no tan así estético), profundamente militante y con un compromiso con el gobierno de Allende en el llamado “*Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*” (primer intento de construir una propuesta estética-política que unificara a los artistas y que fuera contingente a los sucesos históricos). Dicho manifiesto no tuvo tanto eco en las películas ficcionales, la cuales son diversas en sus propuestas estéticas y políticas, pero sí un poco en la labor documental. Los documentales de ese manifiesto se definían, según Jacqueline Mouesca, como: “*Un cine “militante” por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones del gobierno*”<sup>46</sup>. Sin embargo, el golpe de Estado truncó una mayor proliferación y distribución de ese material: “*El golpe sorprendió a los documentalistas cuando apenas estaban comenzando a reflexionar y discutir acerca de los*

<sup>41</sup> Destacando el Concilio Vaticano II (1962), El “Mayo del 68 francés”, y las diversas expresiones contra Vietnam que reflejaban el rechazo al sistema de vida norteamericano.

<sup>42</sup> Cavallo, Ascanio. *Explotados y Benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Pág. 280

<sup>43</sup> En oposición a una “estetización de la política” utilizada por el fascismo. Benjamin ve en el arte, y sobre todo en el cine (y su técnica), la capacidad de contrarrestar las fuerzas del fascismo. En Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

<sup>44</sup> **Stam, Robert. *Teorías del cine*. Pág. 157**

<sup>45</sup> *Ibíd.* Pág. 158

<sup>46</sup> Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Pág. 75

*pasos a dar en su tarea*<sup>47</sup>. De lo poco que se salvó, destaca las filmaciones realizadas por Patricio Guzmán en lo que sería la posterior *“Batalla de Chile”*: “Esto conlleva a que en el presente escrito exista una decisión metodológica de incluir dicho material en el período posterior. La razón es el carácter nuevo que adquiere dicho material documental, que pasa de un cine propagandístico-pragmático de la Unidad Popular, a uno de denuncia del gobierno militar y con una tonalidad ahora utópica sobre lo que significaba y aspiraba el gobierno de Allende<sup>48</sup>”.

Aunque existiera un manifiesto, y una profunda conciencia en los artistas del clímax histórico reinante antes de 1973, debemos hacer delimitar el concepto de “Nuevo” en la denominación de Aldo Francia. Existe por una parte una clara diferenciación con el “cine oficial” anterior (salvo por *“El húsar de la muerte”* vista como piedra inicial del cine chileno), con la política exterior norteamericana y su industria cinematográfica hollywoodense, pero sobre todo con la vieja izquierda y los excesos de ésta. Jocelyn-Holt argumenta que existe:

***“una cuota de miedo subyacente cuando al formularse las grandes transformaciones que se han tratado de hacer en estos últimos treinta años sus artífices hacen hincapié en que ellas no debieran significar desbordamientos”<sup>49</sup>***  
**[...]**

Opinión que comparte Ascanio Cavallo al mencionar que el cine chileno no tomó de manera visible la radicalidad de otros movimientos latinoamericanos<sup>50</sup>. Lo que contradice un poco la opinión común (“visión estándar” según Cavallo) de considerar a este cine como “sobreideologizado” o apegado estrictamente a movimientos y visiones marxistas tradicionales o clásicas. El cine político de este periodo narró problemáticas nacionales que no sólo provenían de la crítica de izquierda, sino de otras fuerzas políticas como la Democracia Cristiana. Por lo que no sólo estamos ante una visión imaginaria de lo nacional acorde al proyecto de la Unidad Popular, sino que también a diversas esferas políticas totalmente conscientes y críticas de su contaminación por el contexto histórico. Por lo que tendríamos, y de manera singular en la historia del cine chileno, una búsqueda artística de relación entre la obra de arte – la multiplicidad de visiones políticas de una sociedad y el estado de exaltación política de la época. Relación que a nivel cinematográfico se traduce en la primacía de la cámara descriptiva de espacios y costumbres sociales (abundan las escenas de “fiestas” o elementos populares), la contraposición de sectores de dicha sociedad, el predominio de sujetos marginales que sobreviven en un ambiente determinista (pero encerrando cierto optimismo en su discurso), etc. Elementos que sirven para configurar un ideario de lo “popular” como elemento marginal valedero, que se contrapone a visiones oficiales de “Nación” y corresponden a un movimiento y sector en auge que necesita desesperadamente del registro audiovisual. Ansía truncada que adquirirá un valor especial sobre todo en la denuncia contra el posterior régimen militar en los 80, y en las revisiones de este período que se realizan en la transición durante los 90.

<sup>47</sup> Ibíd. Pág. 78

<sup>48</sup> Como producciones podemos destacar así *“Venceremos”* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, *“Voto más fusil”* de Helvio Soto, *“Primer Año”* de Patricio Guzmán, y *“Compañero Presidente”* de Miguel Littin. Todas estrenadas y difundidas de forma itinerante en el año 1971.

<sup>49</sup> **Jocelyn-Holt, Alfredo. *El peso de la noche*. Pág. 194**

<sup>50</sup> Cavallo, Ascanio. *Explotados y Benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*.

Este período coincide a su vez con la re-fundación de Chilefilms, la creación de diversas instancias universitarias y políticas de apoyo y revisión de la industria cinematográfica<sup>51</sup>; y, la realización del Festival de Cine de Viña del Mar (posteriormente espacio privilegiado del “Nuevo Cine Latinoamericano”). La preocupación artística por lo social se liga así a una demanda hacia el Estado de mayores aportes a la actividad cinematográfica, siendo ambos enfoques: “*un doble movimiento que presidiría todos sus esfuerzos corporativos durante los 60*”<sup>52</sup>. Cabe destacar que se nota una gran diferencia entre las medidas estatales y las producciones realizadas durante los gobiernos de Frei y Allende. Ambas administraciones fueron conscientes de la importancia cultural de la actividad audiovisual en la configuración de los relatos e imágenes sociales. Aunque queda marcada la tendencia de “profundos cambios sociales” en las estructuras del Estado, estas no necesariamente se ven aunadas en ideas políticas y estéticas; sin embargo, fueron claves a la hora de configurar la imagen de una nación. Imagen que en gran medida se establece desde la lucha con un “otro”, no definido totalmente, pero sí caracterizado con conductas monopólicas que unen la idea del “egoísta” mal cristiano con el capitalista monopólico del marxismo tradicional. Esto necesariamente llevó a la lucha de diversas ideas de patria, y a las recriminaciones entre esos sectores; todos luchando contra un “otro” que corroía el principio patrio defendido. Paradojalmente la radicalidad del cambio no vino de los movimientos que se definían así mismos como radicales, sino de otro sector de la sociedad aliado con las Fuerzas Armadas y Estados Unidos que desembocó en el golpe de estado de 1973. Suceso que no produjo un quiebre en la concepción de nación-estado en los artistas, el cual siguió viéndose desde una posición binaria (la frecuente contraposición ya mencionada), pero sí en la finalidad artística, lo que llevó a un cine más directo, de denuncia y “exilio”. El análisis de películas de este período girará en torno a producciones de ficción, no en desmedro del género documental (el cual tuvo una gran proliferación) sino porque gran parte de estas películas poseen elementos documentales bastante marcados.

## “El Largo Viaje” de Patricio Kaulen (1967)

Esta película más allá de su trama es un verdadero cuadro descriptivo del Santiago de los 60. Abundan los espacios típicos santiaguinos, destacando el centro, el río Mapocho, La Vega Central, La Pέργola de las Flores, la Iglesia de los Sacramentinos, la Plaza de Armas, etc. A su vez, personajes que circulan alrededor son característicos de amplios sectores y clases sociales. Así, tenemos a una familia en un conventillo que se opone a una adinerada, un grupo de marginales, una muchacha trabajadora solitaria, una pandilla de niños, etc. Todos inmersos en una ciudad reflejada por una cámara documental que demuestra el anterior trabajo en esa área que realizó Kaulen<sup>53</sup>, denotando las falencias sociales en un corte casi objetivista<sup>54</sup> pero dotado de un profundo simbolismo cristiano.

<sup>51</sup> Aquí se cuenta la Cineteca Universitaria de la Universidad de Chile, el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica (1965). A esto podemos agregar el Cine Club de la Universidad de Chile, el Centro de Cine Experimental y el Consejo de Censura Cinematográfica; creados a finales de los 50.

<sup>52</sup> Cavallo, Ascanio. *Explotados y Benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Pág. 20

<sup>53</sup> Mouesca, Jacqueline. *El documental Chileno*.

<sup>54</sup> Esto nos recuerda instantáneamente al trabajo realizado por el neorrealismo italiano en la década del 40 (destacando directores como Rossellini, Visconti y Da Sica), o lo que hizo Luis Buñuel en México durante los 50 (“*Los olvidados*”).

Este se hace presente en la figura de las palomas, presente en los créditos iniciales y finales, pero por sobre todo en el recorrido poético que hacen por las diversas clases y costumbres sociales. Las palomas del comienzo de la película son cazadas por la familia adinerada, luego llegan al conventillo, se trasladan al centro de Santiago para convivir con la serie de marginales, etc. Este recorrido sirve como introducción al espacio ciudadano que asistirá al motivo central del film: un niño pobre espera con ansías la llegada de su nuevo hermano, el cual nace muerto (es un “angelito”), el bebe muerto es velado en una antigua tradición popular que consiste en vestirlo de ángel, al otro día el padre se dirige con el infante al cementerio pero ha olvidado las “alas”, el niño sabe que su hermano necesita de esas alas para irse al cielo por lo que recorre la ciudad buscando a su padre. Cavallo hace mucho hincapié en la reiterada alusión a motivos cristianos, destacando el recorrido del niño como “*via crucis*”, las palomas como ángeles guardianes, o la larga muestra de expresiones de religiosidad popular vistas en la escena del velorio. Aunque esta afirmación es bastante apta, no es del todo suficiente, ya que dicha religiosidad se inserta también en una panorámica general del mundo popular y las costumbres chilenas diversificadas en estratos sociales. La misma escena del velorio intercala cánticos populares (“*las alas del ángel*” o la cueca de “*la guagua caída del catre*”). En ese sentido, identidad y nación son vistas como el mundo popular (que no se contradice ni se opone a la religiosidad) que subyace en ambientes marginales que asisten al recorrido del niño. Recorrido que denotaría finalmente una descripción de costumbres y espacios físicos constitutivos de una identidad, no necesariamente correcta éticamente, y una contraposición de las clases sociales pero que nunca llega al extremo de la “lucha de clases”. Existe una idea de redención en un ambiente marginal el cual pasa por el sacrificio del niño y no de una ayuda o movimiento externo. No existe una visión de cambio estructural sino más bien una redención personal que ampliada permitiría una mayor cohesión. La visión de un estado-nación de bienestar se ve confluida con un estado-individual de superación espiritual, lo que distaría bastante en las siguientes películas y la noción de cambio individual como engranaje de un movimiento social mayor.

## **“Caliche Sangriento” de Helvio Soto (1967)**

Es difícil catalogar a esta película, sus variados temas y tratamientos la hacen definible en diversos sentidos. Por una parte podemos hablar de cierta lectura revisionista de La Guerra del Pacífico (influenciada por el materialismo histórico o una historiografía materialista), de una épica con aspiraciones universalistas que cuestiona el espíritu bélico y el por qué de la Guerra, de una película de acción bélica con reminiscencias al espagueti western, de un relato sobre la locura humana como enemigo más poderoso que el extenuante desierto, etc. La película incluso, siguiendo a Cavallo, se divide tajantemente en tres partes donde cada una podría haber sido un film distinto. La primera parte muestra un regimiento perdido en el desierto de Moquegua y los conflictos entre el capitán y sus subalternos; la segunda es la tensa estancia del regimiento en un caserío peruano que culmina con una fuerte batalla contra un grupo de montoneros; y finalmente la tercera consiste en la huida del teniente y el sargento, provistos de información vital para la guerra, más el enfrentamiento (al estilo western) con un soldado peruano loco y la definitiva llegada al mar (vista en un primer momento como un triunfo) con el trágico fin del teniente acribillado por tropas peruanas. Cabe destacar que las dos primeras partes cuentan con largos debates entre el capitán (ausente en la tercera parte) y el teniente. Ambos personajes se diferencian



desde un comienzo, el capitán corresponde a una cultura militar mientras que el teniente es un abogado santiaguino que reivindica a los “rotos” como los verdaderos combatientes de la guerra. La discusión posee tintes ideológicos artificiales para aquella época, lo que convierte a los personajes en dicho momento en sujetos ajenos a su contexto real. Dicha discusión gira en torno a un debate más profundo con implicancias en la idea de “patria”, y por ende, de lo que ambos conciben como estado-nación. Por un lado el capitán apunta a un discurso militar del orden y a la fe ciega en la patria y la guerra; el cual desde un comienzo es cuestionado por los mismos soldados en las constantes desobediencias, pugnas, e incluso la acción de desertar:

**Capitán: “¡Usted está en la guerra más grande que conoce América! ¡Si quiere que la ganemos, haga sólo lo que le ordenan!”**

Por otro lado, el teniente (haciendo alusiones al entonces “diputado Balmaceda”) posee un fuerte discurso que cuestiona la guerra en tanto es una invención de capitales extranjeros:

**Teniente: Ellos se quedan con el guano y el salitre, pero los muertos los aportamos nosotros**

Estas discusiones representan dos nociones de “patria” que giran en torno al papel del ejército en una sociedad<sup>55</sup>. En este caso, el cuestionamiento del teniente gira en torno al capital extranjero y la capacidad que tiene este de corromper a los militares. En ningún caso asistimos a un anti-chilenismo, incluso podemos decir que la película es bastante patriótica; sólo que responde a otras nociones de Nación distintas a la tradicional. Es bastante peculiar la extrapolación de estas lecturas al contexto de aquella época, momento donde adquirirán bastante fuerza los debates en torno al papel de las F.F.A.A. y su capacidad de intervención, la nacionalización de los recursos naturales, la intervención de potencias extranjeras, etc. Elementos que asimilan, en la lectura revisionista de dicha época, la figura de Balmaceda<sup>56</sup> y Allende en una exaltación patriótica anti-oligárquica y anti-imperialista<sup>57</sup>. Aunque finalmente el regimiento entero es aniquilado, y el teniente se suma al objetivo bélico del capitán (entregar unos documentos valiosos al ejército chileno), existe un sacrificio patrio inútil. Lo que se suma a los créditos finales (al parecer retirados en una re-edición) que indican el daño en vidas humanas (25.000 muertos entre los tres países en conflicto) y la definitiva apropiación de las salitreras que hicieron los capitales extranjeros. Estos créditos sumados a la descripción histórica inicial (que habla de este relato como “una posible aventura”), imponen así otra visión de la patria que corroe a la oficial. Este aspecto, de dos nociones de patria enfrentadas se radicalizará bastante más adelante y luego será acallada por la transición, hasta el surgimiento de nuevas voces a finales de los 90 que vuelvan atrás y analicen críticamente esta idea de “pugna civil” entre dos discursos que hablan de dos Chiles enfrentados fuertemente.

<sup>55</sup> Papel que más adelante será uno de los motivos centrales en el llamado “pinochetismo” y su justificación en el documental “I love Pinochet” de Marcela Said (2001).

<sup>56</sup> Otro aspecto anecdótico es el cuestionamiento que le hace el capitán al teniente sobre la figura de Balmaceda, sujeto político pero que no está combatiendo en la guerra. Aquí se presencia una postura más radical de Helvio Soto que se encontrará plasmada en la posterior “Voto más fusil” (1971) que reivindica la vía revolucionaria en desmedro de la vía tradicional.

<sup>57</sup> Diversos historiadores han analizado el gobierno de Balmaceda y la guerra civil de 1891. Jocelyn-Holt en *El peso de la noche* definía a dicho período como la explosión de una oligarquía poderosa. Otros como Sergio Villalobos en *La historia por la historia* relativiza la lectura materialista y fundamenta la plena aceptación de Balmaceda por permitir la actividad particular-extranjera en la explotación del salitre.

## “El Chacal de Nahueltoro” de Miguel Littin (1969)

Esta es una de las películas más famosas del período y de casi toda la producción filmica chilena. Basada en artículos periodísticos de la época y actas judiciales (las que son narradas en off a lo largo de la película) cuenta el crimen de una viuda y sus hijas a manos del protagonista Jorge, denominado “*Canaca*” en la infancia, y “*Chaca*” por la prensa sensacionalista. De manera general, la película narra la manera en que el Estado se hace cargo del crimen y de los sujetos inculpatos, concibiendo un discurso contrario a la pena de muerte (aplicada en su época), pero retratando la injusticia social tapada por otra justicia civilizada. Consta de cinco partes, tituladas específicamente, que se van intercalando con el relato del juicio al protagonista y su final fusilamiento. Cada parte a su vez consta de una descripción detallada del espacio físico, utilizando los mismos espacios donde ocurrieron los hechos, y reflejando sujetos y costumbres reales propias del documentalismo<sup>58</sup>. Así, la primera parte (“La infancia de José”) describe la vida rural y sus instituciones; destacando Carabineros, la iglesia y el latifundio (criticado en el trabajo forzado y el abuso reiterado contra Jorge). La segunda (“El andar de José”) retrata la localidad de Nahueltoro, lugar del crimen y su escena macabra pero brillantemente filmada, utilizando como extras a la misma gente del pueblo que observa el traslado de los cuerpos y la reconstitución de escena. La tercera (“Persecución y Apresamiento”) refleja una “cacería” del criminal, denotando un lado salvaje del protagonista pero también de la turba iracunda que lo persigue, su apresamiento ocurre en una fiesta largamente retratada, asemejándose así al registro de lo popular que ya habíamos visto en “*El largo viaje*”. Lo popular aquí nuevamente se liga ahora al canto, el baile, la gresca y el extremo alcoholismo. La Cuarta (“Educación y Amansamiento”) es la estadía en la cárcel y la “civilización” del protagonista mediante el fútbol, su relación con otros presos, la música, el cristianismo y la educación formal. Dicha civilización, como argumenta Cavallo, es la que finalmente lo redime pero al hacerlo debe eliminarlo. Finalmente, el sujeto es “ajusticiado” y los epítetos de “asesino” se desplazan a los verdugos del criminal. El horror del crimen se plantea por un lado, desde ópticas judiciales de castigo, pero también desde un determinismo sociológico que pese a todo no salva al sujeto de su fusilamiento y castigo ejemplar. Estado en su tratamiento del horror se ve como un engranaje perfecto pero inhumano. Ejemplo son las contraposiciones en las entrevistas del juez y del sacerdote (este último buscando el indulto), y en la figura de un ausente Presidente del cual depende la suerte del protagonista. La solución al horror, a la marginalidad, pasa aquí por un verdadero proyecto ilustrado de educación formal. Las líneas de redención son parecidas al recorrido del niño en “*Largo Viaje*”, aunque existe acá un discurso más depurado de intervención estatal el cual se mezcla con un objetivismo (incluso mayor al de Kaulen) al retratar espacios y sujetos reales en su pobreza pero también en sus aspiraciones. El final de la película eso sí, el fusilamiento macabro (tanto como el crimen) del protagonista, posee un doble elemento contradictorio: por un lado es el triunfo de la educación formal transformadora del hombre, pero por otro es el triunfo de una modernidad racionalista arrolladora de hombres comunes ajenos al progreso. En ese sentido, apreciamos un Estado (siguiendo a Salazar) que se legitima mediante la acción de justicia<sup>59</sup>, pero no así con la acción social. Los mismos Carabineros que fusilan al criminal son los que desalojan con la misma falta de piedad a la viuda. Se retrata así un mundo ajeno

<sup>58</sup> La película fue realizada en conjunto con el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, el que ya tenía una fuerte labor en lo que registro se refería. Incluso restaura en 1960 “*El húsar de la muerte*” de Pedro Sienna.

<sup>59</sup> Este debate será el motivo central de la posterior “*A la sombra del sol*” de Silvio Caiozzi (1974).

al aparataje estatal, un mundo rural marginal que aspira al cambio aunque no lo exprese de manera directa.

## “Ya no basta con rezar” de Aldo Francia (1972)

Se ve comúnmente a esta película como gran síntesis de la llamada “Teología de la liberación”, el imperativo del título denota una nueva visión contraria al cristianismo tradicional (oponiéndose así a la visión de Kaulen). Debemos destacar que, a diferencia de las películas anteriores que trataban simbolismos cristianos, existe acá un desplazamiento de dicha simbología al aspecto de la praxis. Así, el ideal cristiano se traduce en una óptica práctica, el sacerdote protagonista es un “buen cristiano” porque realiza obras que transforman la sociedad mediante talleres, construcción de capillas, educación formal; pero por sobre todo: al intervenir en conflictos sociales entre sindicatos y empresas. La película cuenta con una trama simple: un sacerdote proveniente de clase acomodada poco a poco empieza a cambiar su visión hasta instalarse en una población pobre de Valparaíso<sup>60</sup> e intervenir activamente en los conflictos laborales de un sindicato en huelga, donde el jefe es un aliado importante de las autoridades eclesiásticas. Nuevamente tenemos la cámara documental, aunque con menos atención que en películas anteriores. Se repite así el proceso de integrar personajes populares, salvo que aquí estos generan un movimiento contrario: desde lo real a lo ficcional. Me refiero aquí a la introducción dentro de la historia del cantautor Gitano Rodríguez, intérprete de la canción principal titulada al igual que la película, y a un personaje real del Valparaíso de entonces llamado “El Cristo de palo”, que con toques humorísticos otorga un aspecto popular y anecdótico. Si con Helvio Soto asistíamos a la contraposición de dos ideas de patria, aquí sin tapujos se nos ofrecen dos iglesias distintas que practican de forma opuesta los valores del cristianismo. La escena final del film es explícita en esto, un sacerdote tradicional asiste a las procesiones de San Pedro en un ritual de influencia románica; mientras que el protagonista apoya una protesta donde agarra una piedra y la lanza contra la fuerza policial. La imagen es fuerte, incluso está idealizada por el mismo film. El afiche promocional es un sacerdote con sotana tirando piedras, en una clara monumentalización de esa idea que se acompaña con el imperativo título de la película. Sin embargo, la escena real que asistimos en el desenlace dista de esa imagen, la que finalmente es una complementación de un proceso espiritual-práctico del sacerdote que lo insta a luchar. Este desarrollo tiene sus resistencias a nivel de la iglesia y del sindicato, ambos se ven como elementos separados y son reacios en un principio a la unidad que representa el sacerdote. Elemento novedoso que apela a anteriores discursos sindicales y artísticos que establecían un verdadero cisma entre ambos sectores<sup>61</sup>. Pese a eso, obviamente las trasgresiones ocurren más al nivel de institución eclesiástica, no tan así en la fe cristiana y organización sindical. Ejemplo de esto, es la fiesta (nuevamente con un tratamiento especial) donde un obrero ebrio increpa al cura, pero ese detalle pasa desapercibido ante la extraña relación sentimental del sacerdote con una mujer en la misma celebración. Aspecto que no es tratado del todo, pero si se presta para interpretaciones tendenciosas en todo sentido. Lo que finalmente se condena acá

<sup>60</sup> Aldo Francia ya anteriormente había sido reconocido por el tratamiento documental que hace de Valparaíso en otro clásico del Cine Chileno “*Valparaíso, mi amor*” (1969)

<sup>61</sup> Me refiero aquí a escritores como Nicomedes Guzmán, que en sus obras “*Los hombres oscuros*” (1939) y “*La Sangre y la Esperanza*” (1943) retrata sectores sindicales que son reacios a la religión cristiana y poseen un discurso muy duro contra ella.

es un tipo de visión política, oligárquica-empresarial, que mediante el dinero (la escena de las donaciones del industrial al obispo) influencia a la iglesia y desvía la verdadera fe cristiana, la que en definitiva no se cuestiona en ningún momento (lo que se observa en el agradecimiento final del director: “*A mis amigos cristianos por ser cristianos*”). Este film ofrece una propuesta espiritual-material amplia de transformación social. Concibiendo un nuevo estado impensable para la época, incluso en el contexto de la Unidad Popular y su gran apoyo y participación.

## 1973 – 1990

La radical llegada de los militares al poder trajo una serie de restricciones y censuras a la tarea cinematográfica. Toda la institucionalidad y el material técnico construido a la fecha fue desmantelado por la dictadura. A su vez, muchos artistas tuvieron que emigrar ante la represión que con especial alevosía se instaló contra el cine y su quehacer. Las cifras y documentos son claros, la actividad fílmica decayó notablemente y todo lo que se salvó fue intervenido<sup>62</sup>. Gran parte de la generación de directores favorables a Allende sufrió los vaivenes de la prisión política y tuvo que salir del país. El cine adquiere así una condición de “exilio” y de “denuncia” contra el nuevo régimen. La estética se hace más dura políticamente, y salvo excepciones<sup>63</sup>, pretende ser una voz de los vencidos; aquellos que pretendieron surgir con la expresión de una memoria “otra” marginal pero que fueron violentamente reducidos. Este carácter de “exilio” también necesitó del camuflaje y la astucia para seguir filmando, editar y sacar del país, todo un material fílmico contrario a la dictadura. Desde Guzmán hasta cadenas extranjeras tuvieron que ingeniárselas para conservar un material que más adelante sería el principal documento anti-dictadura. Pero no sólo era criticar al régimen de Pinochet, sino también exaltar la figura de Allende, que desde un activismo político propagandístico práctico pasa a una figura utópica y heroica marcada por el suicidio y el discurso final que otorga un optimismo a las generaciones futuras. Ambas líneas en el exilio convivirán plenamente, sin embargo, al interior del país el asunto será más difícil. Aunque exista un consenso entre fuerzas políticas para derrocar a la dictadura (la Democracia Cristiana pasa también a ser crítica contra la dictadura y unirse a la causa “democrática”, pese a que apoyó el golpe de estado), no existe ese mismo consenso en la figura de Allende, que es dejado de lado para así hacer hincapié en una causa mayor que es el retorno a la democracia. En Chile comienza a formarse toda una generación audiovisual gracias al VHS, cuyas restricciones eran menores que las del film<sup>64</sup> gracias a la exacerbada política militar de propiciar la televisión como instrumento de difusión del mensaje oficial. Sin embargo, *“esta política iba a generar también, al tiempo, un amplio fenómeno de respuesta, en la que el video iba transformarse en uno de los factores más importantes del combate informativo contra la cúpula militar”*<sup>65</sup>. Una de las expresiones clave, y la más conocida, de esta generación audiovisual será la campaña del “NO” para el plebiscito de 1988. Al interior del país, hubo documentales de denuncia contra la dictadura (que fueron censurados o calificados para mayores de edad) que utilizaron el video como único método para retratar la

<sup>62</sup> El estudio de Chilefilms fue desmantelado y apropiado por los militares, al igual que la carrera de Cine en la Universidad de Chile que fue eliminada y sólo se repuso en el año 2000.

<sup>63</sup> Raúl Ruiz en Francia siguió en la línea de búsqueda de una poética del cine, aunque esto no quitó su denuncia también contra la dictadura.

<sup>64</sup> Cabe destacar eso sí, la labor en ficción que realizó Silvio Caiozzi con películas como *“A la sombra del sol”* (1974) y *“Julio comienza en Julio”* (1976-1978), con un lenguaje crítico con respecto a la institucionalidad chilena en torno a la justicia, el latifundio y el autoritarismo. La primera película de hecho trata el tema indígena, de un estado dentro de otro estado y así se liga a toda una producción crítica al Estado (que podemos ver en documentales de los años 20 o en la entrega de tierras a mapuches que se ve en *“Primer Año”* de Guzmán) con respecto a este tema que merecería claramente otro trabajo. También podemos mencionar a Cristián Sánchez con *“El zapato chino”* (1976-1979).

<sup>65</sup> Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Pág. 85

represión y la protesta callejera que no se veían en la televisión oficial. No sólo tendríamos la conciencia de un “otro” marginal y reprimido, sino la lucha ardua de resistencia (no sólo física sino cultural) contra un aparataje estatal que imponía criterios de verdad y nación. Estos circulaban por la designación de lo “nacional” ligado a las Fuerzas Armadas y una producción cultural bastante pacata y estándar, siendo prohibidas todas las expresiones culturales ajenas y anteriores que pudieran ligarse (justificadamente o no) a la Unidad Popular o al marxismo. Lo que era resguardado mediante la consideración de la “censura” como garantía constitucional del Estado a partir de 1980. La crítica a la Dictadura debía ser solapada en consideración con sus posibilidades de difusión y exhibición. El cine de “exilio” por su lenguaje fuerte no entraba al país, y aunque denunciara la represión, el reprimido no era su público objetivo (en diferencia con el cine de denuncia interno). Esto llevó a que muchas de las creaciones de exilio tuvieran un reconocido éxito internacional pero que su conocimiento a nivel nacional sea bastante precario<sup>66</sup>.

## **“Los Transplantados” de Percy Matas (1975)**

Filmada en el extranjero, es una adaptación libre de la novela Blest Gana (1906) que habla sobre chilenos radicados en Francia pero que aquí es contextualizada en el “exilio” fruto del clímax histórico de los 70. Una familia opositora a Allende decide irse a París cuando este asume el poder. El pasado de lujo y ocio queda atrás y sólo es memorable al principio del film cuando la familia observa las diapositivas de lo que perdieron fruto de los “comunistas”. En el nuevo país la familia no se adapta, tiene dificultades económicas debido a la incapacidad de dejar el lujo y un estilo de vida acaudalado que no se condice con su estado actual. Sin embargo, los hijos de la familia se insertan plenamente en el país y superan las barreras idiomáticas (gran parte de la película se habla en una mezcla extraña de español con francés). Finalmente el golpe de Estado ocurre, la familia ahora se ve en la posibilidad de volver a Chile, pero la reticencia del padre a los militares (que no cree que sean buenos gobernantes más adelante) y la negativa de los hijos (que ahora se ven enfrentados a los nuevos “exiliados” del régimen militar) dividirán a la familia en una oposición irresoluta. Hay aquí claramente un juego, por un lado, una parodia a la clase adinerada (opositora a Allende y fraguadora del golpe de Estado) que se asemeja al camuflaje del cine de Guzmán y el documental chileno, y por otro lado, al juego intertextual con la novela de Blest Gana (la hija en un momento cuenta la trama de esta novela y hace una alegoría con su propia vida). La condición de sujetos desterrados y sin asidero será clave en toda la película, y, junto a la reflexión política (en los diálogos largos y fijos) con la extensa denuncia a las violaciones de derechos humanos (que la hija descubre con otros chilenos exiliados), serán los ejes centrales del film. Todo esto es referido desde fuera, desde una resistencia externa en solidaridad con los que se han quedado. La denuncia es hacia afuera, hacia el mundo. Corroe el mensaje oficial de un estado, atenta contra él mediante la mirada de los desterrados y los “transplantados” en otro mundo y estado. Es un cine que no es hecho en Chile, pero que remite directamente a él mediante la imagen corrosiva de otro lugar.

---

<sup>66</sup> La trilogía de “*La Batalla de Chile*” de Guzmán ganó una gran cantidad de premios, al igual que “*Los Transplantados*” de Percy Matas (1975) o “*Diálogo de Exiliados*” de Raúl Ruiz (1974). Estas películas nunca fueron exhibidas oficialmente en Chile, donde sólo hasta hace poco fueron accesibles mediante ediciones en DVD.

## “La Batalla de Chile 1: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975)<sup>67</sup>

Este es uno de los documentales más famosos en la historia del cine universal, y es considerado pieza clave en cómo un suceso histórico es registrado por el cine. La primera parte de esta trilogía, y de la cual se nutren, en gran parte, las otras dos, muestra un Chile enfrentado internamente mediante el registro de los días anteriores al Golpe de Estado. De aquí se desprende claramente la idea de los dos Chiles, no sólo en su discursividad y fundamento, sino en el momento histórico preciso donde dicha conflictividad tuvo su punto más álgido de enfrentamiento y de división. El título ya es alusivo a este enfrentamiento. Sin embargo, las imágenes en sus inicios no fueron tomadas con esta finalidad. La edición posterior, en Suecia, cuando Guzmán pudo recién sacar las tomas del país, le otorgó un orden impensado al original<sup>68</sup>. Es por esto que este documental a su vez es la síntesis de todo el procedimiento filmico realizado por los profesionales de cine a favor de Allende. Aspecto fundamental de ese cine fue la utilización de la cámara en mano (técnica defendida en el Manifiesto de los cineastas de la UP). Guzmán “*se había propuesto filmar la revolución chilena y las imágenes mostraban que estaba en verdad filmando la contrarrevolución*”<sup>69</sup>. La trilogía de Guzmán, y sobre todo esta primera parte, se ha convertido en el documento/monumento de los “vencidos”, de aquellos que luego murieron y que han sido acallados. La propaganda a Allende, su mitificación, corresponde a la imagen de un presidente que ante todo quería justicia social y defendió un régimen republicano más allá de su condición socialista-marxista explícita. Lo que se pone en duda acá no es el gobierno de Allende, sino la decisión política de un sector de la sociedad por quebrantar el orden institucional. En ese sentido, la obra de Guzmán debe ser una de las obras más institucionales y republicanas que existan en Chile. Es sobre todo una lección de educación cívico-política que se intercala con las continuas reflexiones sobre si lo hecho fue lo mejor. Esto adquiere relevancia en la continua repetición, al inicio y fin (y de la misma manera en casi toda la filmografía de Guzmán), de la imagen y el sonido de los bombarderos sobre la Moneda. Momento mnémico fundamental en la historia chilena de los últimos 30 años<sup>70</sup>. La primera parte del film es la carta de presentación de ambos bandos, los cuales esperan los resultados de la elección parlamentaria. Esta introducción ocupa nuevamente la contraposición de bandos ya descrita, sobre todo en lo que se refiere a la diferenciación de clase en torno al lujo.

67

No tomaremos las otras dos partes de esta trilogía: “*El Golpe de Estado*” (1976) y “*El poder popular*” (1979). Esto debido a que la reflexión central (el conflicto interno de la nación) es presentada en esta primera parte. Las continuaciones serían la descripción temporal-política de lo posterior (el golpe de Estado) y lo anterior (la formación de los grupos populares en apoyo a Allende) a este film. Otro aspecto fue su inmediata relación con la posterior película de Guzmán a analizar: “*Chile: la memoria obstinada*” (1998), que en gran parte utiliza imágenes del primer film al hacer su reflexión y rememoración histórica.

<sup>68</sup> Gran parte de las imágenes eran para el documental titulado “*Tercer Año*” que difundiría los avances del gobierno de Allende. Finalmente esto se vio truncado y de ahí nació “*La Batalla de Chile*”. En Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*.

<sup>69</sup> Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Pág. 81

<sup>70</sup> El 95% del film corresponde a imágenes propias de Guzmán, mientras que el 5% restante corresponde a tomas sacadas de noticieros y la toma de Henricksen a su propia muerte. En Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*.

Ejemplo paradigmático es la escena donde Guzmán entra a la casa de una señora de derecha, y la cámara refleja (al estilo Balzac) el espacio que la circunda, ofreciendo de esa manera un cuadro descriptivo ideológico mediante los objetos. Utilizando el camuflaje, Guzmán se introduce en los grupos opositores y hace preguntas, al igual que en las marchas en defensa de Allende. Gran parte de las respuestas gira en la crítica al bando contrario y en la esperanza de un futuro próspero por medio de la derogación del otro. Poco a poco, la esperanza de Allende vista al inicio va decayendo por las continuas escenas de boicot económico, laboral y legal contra el gobierno. Sin duda, es una crónica de un final inevitable (el golpe) que no se refleja en su magnitud acá, pero sí en la disyuntiva de lo “que fue” y “como pudiera haber sido si”. La película termina con el primer intento de golpe de estado frustrado<sup>71</sup>, y la escena del camarógrafo asesinado por un regimiento que filmaba. Dicha acción, el registro y la muerte, serán claves y denotarán todo el proceso represivo a la labor filmica; a su vez, indica el final de esta primera parte, donde la tragedia es inevitable y la decisión radical ya está tomada.

## **“Cien niños esperando un tren” de Ignacio Agüero (1988)**

Documental realizado en Chile, que de forma inédita fue clasificado para mayores de 18 años, mostrando claramente la censura en el país de aquel entonces. El relato es bastante simple, aunque sus implicancias y deducciones si son políticamente contestarías a la dictadura militar<sup>72</sup>. El film muestra un taller de cine realizado por Alicia Vega en la parroquia de una población pobre, éste está dirigido a niños de escasos recursos y que nunca antes habían tenido relación con este arte. El documental transita así por la esperanza de los niños por salir de su condición marginal, lo que se realiza mediante la construcción de imágenes que los mismos niños realizan. Este motivo central se liga a su vez a un relato bastante pedagógico de la propia historia del cine, y de la descripción del entorno marginal en que los niños viven<sup>73</sup>. Agüero se propone así: *“rescatar la memoria de un grupo de niños que, entre el juego y el aprendizaje, intentan valorizarse ampliando sus potencialidades como personas y como niños, a pesar de las condiciones políticas, sociales y económicas adversas”*<sup>74</sup>. La película parte con el ruido del tren, aquella imagen de los hermanos Lumiere que inaugura este arte, posibilitando el registro documental. Sin embargo, estos niños han sido marginados de toda posibilidad de esa escritura. Desde los primeros experimentos fotográficos, pasando por Edison y Lumiere, la película transita por toda la definición e historia del quehacer cinematográfico, revisitando las primeras películas mudas, la llegada del sonido y las categorías de los géneros cinematográficos. Todo con una admiración y entusiasmo por parte de los niños pre-moderna. En esto último, se observa como la

<sup>71</sup> El viernes 29 de Junio de 1973.

<sup>72</sup> Otro documental que sigue esta línea contestaría, pero de forma más sutil, es *“El Charles Bronson Chileno”* de Carlos Flores (1984). La crítica aquí consiste en la cultura globalizada que se instala en Chile fruto de las reformas neoliberales del régimen militar que ha llevado a una manía por buscar “dobles” chilenos de íconos extranjeros. Esto será retomado el 2008 con *“Tony Manero”* de Pablo Larraín.

<sup>73</sup> Destaca acá los niños que trabajan en la feria y las niñas que fueron interrogadas por la CNI. Este último momento es claramente la crítica más explícita contra el régimen militar, debido a que las niñas admiten haber sido sólo “grabadas” con un fin represivo.

<sup>74</sup> Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Pág. 98



diferenciación ficción/documental se hace con una película neorrealista (donde la gente “actúa” y es mentira) y con el registro de una protesta callejera contra la dictadura (donde la gente no actúa y todo es real). El taller tiene un aspecto destacable en su contexto histórico cuando la profesora pide a los niños que escojan un tema para crear imágenes y colocarlas en una banda enorme (“la cuncuna”) que refleje un aspecto icónico de su experiencia. De forma sorpresiva los niños escogen “las protestas” como su tema. Abundan los dibujos de enfrentamientos con la policía, gente muerta en las calles, helicópteros y represión en las poblaciones. Esto no es sólo un acto de denuncia inocente, sino también la configuración cultural de niños que por primera vez pueden expresar su entorno mediante la iconicidad. Otro aspecto no menor, es la utilización de la parroquia, la cual es desmantelada en la primera escena para dar paso al taller durante los fines de semana, y que se intercala también con otra escena donde el párroco hace un homenaje a la profesora y su labor. Esto claramente es un reconocimiento a la labor de la iglesia durante la dictadura, y se liga a todo la preocupación cristiana por el marginal que ya he revisado. Finalmente, los niños asisten por primera vez a un cine (al edificio, a la institución). La cámara recorre con ellos la ida al centro, su integración a la modernidad. La última escena muestra ahora una tira de imágenes (dibujos, no se contaban con fotografía) con aquella experiencia, abrazando un cierto optimismo en el futuro de los niños. Futuro optimista que irónicamente queda marcado cuando los niños cantan canciones pidiendo la salida de Pinochet, y por el año de su estreno a las puertas del plebiscito y el retorno a la democracia.

## 1990-2008

Con el retorno de la democracia muchos artistas cinematográficos pensaron que una nueva oportunidad se abría. La transición prometía la rearticulación de gran parte de lo desmantelado por la dictadura. A su vez, gran parte de los directores y técnicos en el exilio volvían al país. El eslogan de la alegría que venía parecía ser más patente en el cine, lo que se acrecentaba con el éxito internacional de varias películas de ficción<sup>75</sup> y por la conciencia de dejar una época oscura (marcada por la censura<sup>76</sup>) y revivir un pasado glorioso. Sin embargo, las condiciones de esta rearticulación traían consigo nuevos desafíos y condiciones para el quehacer cinematográfico. A partir del gobierno de Frei hijo, y en consonancia con el de su padre, comienzan a fraguarse medidas estatales para la conformación (nuevamente) de una industria cinematográfica nacional. ¿Cuál es la diferencia ahora? La inclusión del mundo privado en dicha tarea y la necesidad de un público amplio que consuma los productos culturales. Insertos en la globalización, se pensará en la necesidad de exportar películas al extranjero y fomentar la actividad audiovisual mediante fondos concursables<sup>77</sup>. Esto vino de la mano con la proliferación de las “multi-salas” (de cadenas extranjeras) y el gran crecimiento del público que accedía al cine. Un paraíso nuevo se abría en tanto posibilidad de mercado lo que significaba: *“un modesto pero creciente involucramiento por parte de privados en inversiones relacionadas con el cine nacional”*<sup>78</sup>. La consigna es parecida a la de otras iniciativas estatales donde el apoyo gubernamental apunta a la definitiva autonomía de la industria. Aquí el cine se establece como una actividad económica que posee fuertes réditos culturales identitarios. Aunque en definitiva el rédito financiero es uno de los más importantes<sup>79</sup>, por lo que la rentabilidad económica del cine sólo puede lograrse gracias al consumo: la justificación político-social de la transición y la actual democracia<sup>80</sup>. La forma para realizar esto es parecida a la que vimos en el período 40-60; se insertan tópicos, personajes, situaciones y tradiciones populares: *“la marginalidad y el submundo, la picardía y el humor popular son omnipresentes en la*

<sup>75</sup> Destacan los galardones en diversos festivales de cine que recibió Caiozzi por “*La luna en el espejo*” (1990) y Littin por “*La Frontera*” (1991).

<sup>76</sup> Una de las iniciativas legales que más apoyo al cine fue la eliminación de la censura cinematográfica en la Constitución Nacional (vigente desde 1980 y creada por la dictadura) y la consagración en el mismo nivel del derecho a la creación artística y cultural en el año 2001. Comenzó así a calificarse las películas por edades y se sacó del Consejo de Calificación Cinematográfica a representantes de las F.F.A.A. y del Poder Judicial. En Villarroel, Mónica. *La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*.

<sup>77</sup> Destaca aquí la creación del FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) en el año 2003. Éste por medio del concurso otorga una serie de recursos económicos (totales o parciales) a proyectos artísticos, siendo uno de los más apetecidos el relacionado con las artes audiovisuales.

<sup>78</sup> Estévez Baeza, Antonella. *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Pág.66

<sup>79</sup> Cristián Galaz hace una rápida apreciación de esta idea al señalar que la industria del cine “vende contenidos”. En Estévez, Antonella. *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*.

<sup>80</sup> Una de las películas de este período que crítica el consumo como forma social es “*Taxi para tres*” de Orlando Lübert (2001). La marginalidad y criminalidad se ven aquí como formas sociales fruto de este sistema. Lo que se exacerba con la integración del taxista al mundo delictual, y el apoyo de su familia, en miras de acceder a más bienes.

*cinematografía de la transición política chilena*<sup>81</sup>. Este gusto se explica como la búsqueda, no de un sentido realista-crítico, de un encanto al consumidor que lo considera tropos rentable. Dicha rentabilidad, y no en un sentido fundamentado económica y socialmente, se concibió como opuesta al discurso de la memoria. El consenso y la “*memoria de un pasado juzgado inconvenientemente*”<sup>82</sup> llevaron a esta consigna de lo popular en ausencia de una perspectiva crítica<sup>83</sup>. La ficción, nuevamente al parecer, tomaría este aspecto popular en una dimensión crítica sutil, aludiendo más a la reconstitución epocal y la elipsis o inferencia, más que a una posición de cuestionamiento. En el caso del documental dicha discusión es más profunda, pero menos difundida comercialmente haciendo gala de su tradición como constante problematización. Sin embargo aquí no sólo tenemos el discurso de rememoración de directores que sufrieron la dictadura y se ilusionaron con Allende (Guzmán, Caiozzi), sino que a una generación joven que comienza a cuestionar las bases del discurso político de la transición, el consumo y la justificación política del actuar histórico de diversos sectores de la sociedad (Said). No es tampoco el fin de este trabajo denostar al cine de ficción, sólo quiero considerar que su grado de perspectiva crítica ha sido menor. No creo que esto necesariamente responda a búsquedas estéticas (que el documental si tiene) en desmedro de una profunda crítica. Existe aún de manera incipiente una condición irresoluta del pasado histórico chileno que ni la sociedad ni los filmes de ficción han podido cuestionar del todo.

## “Chile-la memoria obstinada” de Patricio Guzmán (1997)

Contra el discurso de la reconciliación y el consenso, y en resonancia con la rememoración vilipendiada por los medios de comunicación, este documental de Guzmán viene a ser una reflexión histórica-cinematográfica nacional que soporta también la memoria personal y colectiva. Desde un comienzo se plantea como una revisión de “La Batalla de Chile”, en gran parte de su primera entrega ya analizada anteriormente. A diferencia de la producción anterior de Guzmán, el narrador por primera vez habla desde un “yo” que intercala su experiencia personal y política durante la grabación con el recuerdo nacional-colectivo de lo ocurrido hace más de 20 años: “*En esta nueva concepción y práctica del documental, el autor está dentro de la película y no detrás de la cámara*”<sup>84</sup>. Asistimos a un espectáculo de una función, a la llegada del documento/monumento a sujetos que hace mucho tiempo no rememoraban este episodio. Son constantes las escenas de diversos grupos que observan la trilogía, que cuestionan su proceder estilístico, político, pero también su actuación y participación en esa fecha. Asistimos a una “puesta en abismo”, al reconocimiento de sujetos concebidos ahora como personajes representados que se observan. Escena

<sup>81</sup> Salinas, Claudio y Stange, Hans. *Este cine chacotero...: Impostura y desproblematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno, 1997-2005*. Pág. 3

<sup>82</sup> Richard, Nelly. “Políticas de la memoria y técnicas del olvido” en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición*. Pág. 29

<sup>83</sup> Salinas, Claudio y Stange, Hans. *Este cine chacotero...: Impostura y desproblematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno, 1997-2005*.

<sup>84</sup> Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*. Pág. 273

paradigmática es la de una sala de alumnas escolares<sup>85</sup> (ajenas a esa experiencia pero que han crecido con diversos discursos familiares y sociales de interpretación histórica de ese período) que discuten de la misma manera, con los mismos argumentos que se daban en la primera parte de la trilogía. Existe la idea de una herida abierta, de un proceso que no ha sido cerrado y que persiste en nuestra discursividad. Sólo existe un discurso crítico, el de la profesora (quién si vivió esa experiencia), la cual manifiesta su oposición en dicho momento a Allende, pero que hoy en día cuestiona si la salida del golpe de Estado fue lo mejor (en ese sentido, la educación cívica-política mencionada anteriormente ha rendido fruto). El sujeto ante la imagen no sólo la observa, sino que sabe que tuvo participación en ella. Es por eso la búsqueda de Guzmán por encontrar “antiguos personajes” filmados el 73: “*cuando los individuos han quedado registrados en actitudes espontáneas y a la vez significativas (social, política e ideológicamente) gracias al poder de fijación de la imagen, ellos se han convertido en personajes involuntarios*”<sup>86</sup>. Encuentra a un posible personaje, una señora que no se reconoce del todo en la imagen, aunque si se le da la oportunidad de narrar su experiencia: gran parte de su familia es detenida desaparecida. Es bastante interesante como Guzmán mezcla el drama general con el específico de cada uno de sus entrevistados, dista así bastante de la estética de los 60 y 70 (apoyada en Eisenstein) que buscaba generar personajes colectivos sin individualizar. El documental así se apoya en los relatos de los sobrevivientes de la escolta personal de Allende, de artistas, de la viuda de Allende (que pide el álbum familiar de fotos que le robaron tras el saqueo a su casa), y también del Tío de Guzmán. Éste último fue el que permitió la salida del material de la Batalla de Chile, lo que complementa la idea que la trilogía de Guzmán no sólo se establece como un registro histórico, sino que es parte también de esa historia, y que vive los vaivenes como obra de arte de todos los vaivenes del tiempo. Todo esto gira en torno a Allende, su admiración personal y la creencia de su legado social y político para las generaciones chilenas futuras<sup>87</sup>.

## **“Fernando ha vuelto” de Silvio Caiozzi (1998)**

Caiozzi en una entrevista cuenta cómo se fraguó este documental<sup>88</sup>. Una amiga de él, esposa de un detenido desaparecido, le pide que grabara la entrega del cuerpo de su marido encontrado en el patio 29. Un ritual privado y familiar, la entrega del cuerpo, el funeral y el duelo, es lo que finalmente Caiozzi pretende difundir y hacer público. El documental tiene un desarrollo simple y es de corta duración. Sin embargo, su carga emotiva es bastante fuerte. La primera escena es el reconocimiento del cuerpo y la descripción forense de la causa de muerte. La mujer ahora está frente un montón de huesos los cuales son su marido, durante la exposición de las forenses ella se aferra al cráneo de su marido buscando

<sup>85</sup> La preocupación de Guzmán por plasmar su obra en la generación joven lo llevo también a considerar en la reedición de “La Batalla de Chile” un lenguaje sutil. Epítetos como “imperialismo” o “reaccionarios” fueron modificados por “política exterior de los Estados Unidos” y “opositores a Allende” respectivamente. En Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*. Editorial Cátedra, Filmoteca Española, Madrid, 2001.

<sup>86</sup> Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*. Pág. 283

<sup>87</sup> La fascinación de Guzmán por el presidente se manifestará de lleno en el posterior documental: “*Salvador Allende*” (2003). Donde se narra la historia de Allende desde sus aspectos más personales, asemejándose al tratamiento que ya veíamos en este film.

<sup>88</sup> La Entrevista es del año 2006 y se encuentra en la edición en DVD de este documental.

consuelo ante la magnitud del asesinato y tortura que le describen. Existe a lo largo del film, y en la esposa, un continuo trabajo de humanización del cuerpo. Una dignificación de lo entregado a ella, el daño corporal y físico pretende ser exorcizado mediante el entierro sacro. Este es uno de los pocos documentales que refleja en magnitud el drama de los detenidos desaparecidos, no sólo por su discurso crítico al manejo que el Estado ha hecho sobre el tema, sino por la cercanía con el drama de una familia que se ha sentido constantemente pisoteada. El drama familiar se expande así a un drama de nación, a un carácter irresoluto (en la misma línea de Guzmán) que impide y cuestiona todo el quehacer social y político. La imagen y su tratamiento, su enfrentamiento y reminiscencia, permitiría la recuperación y la final reconciliación. Escena fundamental es la familia abrazada en torno al cuerpo y la reacción de una cuñada que pide perdón, sus padres son militares y ella se siente culpable por lo ocurrido. Este acto, esta purgación, no se ve como un cierre, el final manifiesta una tarea larga por delante. De manera macabra el documental tenía razón, más adelante se daría la noticia del incorrecto reconocimiento del cuerpo de Fernando. Esto llevó a Caiozzi a filmar un anexo al documental original titulado: “¿Fernando ha vuelto a desaparecer?”<sup>89</sup>. Se manifiesta ahora la preocupación por el cuerpo, por el maltrato a éste, por la cosificación y deshumanización de un ser humano que puede o no ser Fernando; la duda siembra más terror. El final se ve totalmente negativo, y existe un temor de la viuda de que todo desaparezca, cuestionando así la capacidad de la nación de ejercer la justicia y de reflexionar críticamente sobre sus procesos y hechos históricos.

## “I love Pinochet” de Marcela Said (2001)

Correspondiente a una nueva generación de documentalistas, este film retrata una de las monumentalizaciones más difundidas, vilipendiadas pero no tratadas seriamente: la de Augusto Pinochet. Existía un trabajo con la figura de Allende, Rodríguez, Balmaceda, etc. Sin embargo, uno de los personajes históricos clave (pese a su demonización y crítica profunda) quedó relegado pese a contar con un apoyo considerable incluso en la actualidad. El documental gira en torno a las bases fundamentales del llamado “pinochetismo”, y su postura frente a la justificación del Golpe de Estado (o sea, su predilección por la dictadura y no la democracia) y las violaciones a los D.D.H.H. Nuevamente observamos aquí la técnica del camuflaje, lo que convierte a este documental en un “contradocumental” que mira críticamente lo que registra<sup>90</sup>. El hilo conductor son reiteradas entrevistas a sujetos “pinochetistas” que se intercala con la descripción del espacio que circunda a esas personas (recordar a Guzmán y su descripción al estilo Balzac), la narración de ciertos sucesos históricos, el debate y reunión de aquellos que apoyan a Pinochet, la entrevistas cortas a personajes públicos connotados del “pinochetismo”<sup>91</sup> y las intervenciones histórico-críticas de Jocelyn-Holt (que aparece de forma casual en este trabajo). Las justificaciones del pinochetismo son varias: el papel “histórico” del ejército en la conformación cultural y política nacional, el caos del comunismo y su correcta erradicación; y por sobre todo: la

<sup>89</sup> Este consiste en un monólogo de Caiozzi que relata cómo se grabó el documental y la horrible noticia de la mala identificación de Fernando, además se suma una extensa entrevista a la viuda. Esto se realizó el año 2006.

<sup>90</sup> En el segundo documental de Said “*Opus Dei*” (2006) donde analiza esta organización cristiana (ligada a la derecha) y sus influencias en diversos medios y sectores de la sociedad.

<sup>91</sup> Destacan la cantante Patricia Maldonado, el cura Hazbun, el alcalde de derecha Hernán Labbe, el ex – ministro del régimen militar Francisco Javier Cuadra, Hermógenes Pérez de Arce, etc.

introducción del consumo como forma social que justifica todo “exceso” o violación a los D.D.H.H. Los motivos se nos repiten de manera paradójica en relación a todo lo mencionado anteriormente. El llamado “pinochetismo” se concibe como nación en tanto establece diferenciación con otro (es reiterativo las recriminaciones al comunismo y la hazaña universal de Pinochet al erradicarlo) y justifica su actuar en miras de un progreso moderno (o post-moderno en virtud de su política económica). La imagen del “prócer” (Pinochet) se construye mediante imágenes y discursos que reflejan su apego patrio; éste se concibe por medio de la educación marcial y la conciencia de una cultura con pleno arraigo en una condición natural del ser humano. La directora hace un acierto al concluir el film con la entrevista a un sargento de ejército que dicta clases a militares, en dicha lección se afirman los mismos discursos que hemos escuchado a lo largo de todo el documental (sobre todo en la inexistencia de la igualdad de clases). Se manifiesta así también un elemento irresoluto, la memoria otra contrapuesta, sigue vigente y sigue manteniendo la división entre dos nociones irreconciliables de nación.

## **“Machuca” de Andrés Wood (2004)**

Esta película generó bastante expectativa, era primera vez que el cine ficcional plasmaría el período de la Unidad Popular y el Golpe de Estado. Desde su inicio la película cuenta con una producción de calidad que se basa en la reconstitución epocal como forma expresiva y de vínculo con la memoria nacional<sup>92</sup>. Esto se observa en las recreaciones de las marchas en apoyo a Allende y las de la oposición, en la vestimenta, la música, y objetos de uso cotidiano. El guión parte de la propia experiencia del director que durante la Unidad Popular vio cómo su colegio acomodado recibía a alumnos de escasos recursos fruto del período histórico marcado por el discurso de la igualdad de clase. Nuevamente tenemos aquí el paradigma eclesial preocupado por lo social, visto en la figura del sacerdote del colegio, principal promotor de la medida y que tras el golpe de Estado, en un acto casi herético, le quita el carácter sacro a la parroquia del instituto. Los conflictos en una primera parte son bastantes mínimos y se resumen al juego de niños, pese a esto la mirada inocente de los niños poco a poco se pierde hasta llegar a escenas de discursos críticos explícitos. Estos no giran en torno a situaciones políticas contingentes, sino a un discurso de igualdad de clase (destacando el padre borracho de Machuca que increpa al niño rico, o los discursos de las madres cuando se enfrentan en la capilla del colegio). Gran parte de las tendencias políticas no son explicitadas, aunque se deduzcan claramente mediante ropas, símbolos y actitudes. A su vez, el final de la película mantiene un halo incierto con gran parte de los personajes, pero también condena a la muerte a la niña (claramente con tendencia política a favor de Allende). La película también se nutre de la muy mencionada contraposición de clase, la casa lujosa se opone a la población pobre al igual que la actitud ante el golpe: mientras los ricos celebran con banderas, la población es allanada brutalmente por los militares. Lo que existe de plano en esta película es una crítica al clasismo, el que se extrapola al discurso político de Allende de manera no específica aunque sí en una intencionalidad abstracta. En ese sentido, aunque es explícitamente crítica con la dictadura (siguiendo la oposición binaria dictadura/democracia) no es explícitamente del todo defensora de Allende en su política aunque sí en su moralidad republicana. Esto se da también por la idea de consenso,

<sup>92</sup> Otros ejemplos de esto son “*Subterra*” de Marcelo Ferrari (2003), que recrea la explotación carbonífera de inicios del siglo XX, y “*Tony Manero*” de Pablo Larraín (2008), que recrea los íconos culturales y el estado de sitio de la dictadura militar en la década del 80.

y por la conciencia de un tema no resuelto que aún no encuentra una iniciativa real artística-social-política para reflexionar.

## Los lugares en el cine de la imagen contrahegemónica del Estado-Nación: algunas conclusiones y posibles proyecciones

En todo su desarrollo histórico y su búsqueda estética, el cine chileno ha transitado por ciertos tropos de configuración artística de una imagen nacional. Esta imagen se inserta en un trabajo de industria, en un elaborado proceso técnico-cultural que finaliza en un producto con valor identitario, pero también exhibitivo y de cambio. No obstante, es apresurado tener una visión sociológicamente cerrada que se quede sólo en las consideraciones de difusión y producción. La industria cinematográfica, pese a su relativa e inestable relación con el Estado, no es un canal puramente oficial. Se nutre de otras visiones, de otros hechos históricos, pero por sobre todo, de otros discursos culturales y sociales que pretenden (no interpretan o plasman) una idea de cohesión basada en “lo nacional”. Citando a Stam:

***“Toda definición de un nacionalismo cinematográfico debe, por consiguiente, considerar que la nacionalidad es en parte discursiva e intertextual, debe tener en cuenta las clases y los géneros, debe abrir espacio para las diferencias raciales y la heterogeneidad cultural, y debe ser dinámica, entendiendo que la “nación” es una construcción imaginaria y diferencial en continua evolución y no una esencia original”<sup>93</sup>***

Es en ese tránsito del discurso donde la “nación”, como constructo cultural que hace el cine (y no al revés), obtiene nuevas facetas que merecen su análisis. Éste último término, en un contexto de globalización, parece obsoleto teórica y prácticamente. Sin embargo, tanto como para detractores o partidarios, la fuerza de los discursos nacionales está lejos de desaparecer del todo en la práctica social y cultural. El cine como industria no ha podido estar ajeno a esta condición, y ha tenido que unir la práctica estatal-nacional con otras privadas (y bastante heterogéneas) para sobrevivir mediante el consumo. Pero el consumo también utiliza el discurso nacional como fuerza apelativa. En efecto, la discusión no pasa por una tesis reduccionista del consumo como síntoma del quehacer cinematográfico y cultural, sino de las nuevas formas que dicho quehacer utiliza para adecuarse y responder a esa práctica. El consumo es también un discurso nacionalista (recordemos el “pinochetismo” en la obra de Said), impuesto en su teoría y aceptado en su práctica.

Estamos ante un nuevo escenario, no la definición de toda forma social venidera. La memoria, la identidad, el estado y la nación siguen siendo elementos claves a la hora de concebir una historiografía del cine chileno. Pero tampoco podemos quedarnos en condiciones superestructurales, la tensión estado-nación y su historia dependen también del carácter autorial y las marcas que deja. Podemos considerar a los autores cinematográficos como directores, mediadores culturales, exponentes de ciertos sectores

---

<sup>93</sup> Stam, Robert. *Teorías del Cine*. Pág. 331



sociales, etc. Esto, sobre todo, por la definición del realizador cinematográfico como artífice y guía de una empresa colectiva<sup>94</sup>. No obstante, dicho análisis no es del todo acabado sino se localiza el aspecto contrahegemónico (en mayor o menor grado) que ofrecen ante visiones estándar (u otras visiones críticas) por más que las apoyen o rechacen explícitamente.

La imagen, como constructo artístico, no necesariamente es canalizadora directa y acabada de una visión estatal o nacional o incluso de su memoria: *“hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y la memoria anti-hegemónica”*<sup>95</sup>. El proceso icónico ante todo reflejará ese excedente dotando de perpetuidad a toda la labor creativa y crítica. Las industrias y los autores no necesariamente representan una relación antagónica o simbiótica, esa definición sería siempre antojadiza y poco relevante, la tensión entre ambos siempre se presentará por medio de la búsqueda estética y la configuración icónica del film.

A lo largo de la revisión presentada acá, desde los inicios del siglo XX hasta los inicios del XXI, el carácter autorial ha jugado con los distintos discursos mnémicos e identitarios que buscan una justificación y legitimidad de un estado chileno, pero también de sectores sociales y sujetos humanos insertos en él. La modernidad y sus vaivenes en la cotidianidad práctica social ha utilizado al cine de forma mecánica, sin embargo, dicho procedimiento se invierte en una forma dinámica y sin directrices claras. Al parecer, la única posibilidad de periodizar al carácter autorial, que juega con la industria y lo oficial, es mediante un criterio histórico y temporal que analice y evalúe los procedimientos intertextuales y los desarrollos del discurso nacionalista en todas sus variables. En ese sentido, la globalización no dista de ser otro fenómeno discursivo-económico a corroer y problematizar por los autores cinematográficos, el “fin” de los discursos y los relatos parece ser una aporía distante o lisa y llanamente otra construcción discursiva más. No quiero alabar la decisión metodológica expuesta acá de analizar las películas en una línea de tiempo. Las fronteras temporales creadas pueden generar más que una suspicacia, y, como en todo, puede haber ejemplos que no se retraten del todo o estén fuera del criterio presentado. También sería entendible una sensación de “gusto a poco” al leer estas páginas. Falta a su vez una aproximación al fenómeno indígena, de total importancia en la condición uniforme del discurso nacionalista como ejemplo de marginalización del proceso republicano, y que ha sido plasmado por ciertas películas que lamentablemente no pude incluir aquí pero que son de un claro discurso contra la legitimidad del estado<sup>96</sup>. Cabe destacar que en el presente trabajo sólo busqué definir lugares icónicos de contrahegemonía e instalarlos en una linealidad histórica que no omita los factores contextuales clave a la hora de producir cine. Estos lugares ofrecen espacios interesantes de análisis, no sólo cinematográfico, sino de la manera en que los discursos se construyen, pero por sobre todo, se narran a todo un público que ante todo se quiere definir como “chileno”.

El cine por su técnica permite la descripción espacio-temporal que fija un momento: no obstante debemos considerar que los realizadores ante todo narran. La industria presenta

<sup>94</sup> Hauser, Arnold. “Bajo el signo del cine” en *Historia Social de la Literatura y el Arte II: Desde el rococó hasta la época del cine*.

<sup>95</sup> Huyssen, Andreas. “En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización”. Pág. 45

<sup>96</sup> En los films que muestran aspectos, motivos y tipos indígenas encontramos: “Primer Año” de Patricio Guzmán (1971), donde se observa el proceso de entrega de tierras a comunidades indígenas; “Bajo la sombra del sol” de Silvio Caiozzi (1974), donde la justicia autóctona prevalece por una estatal; “La Frontera” de Ricardo Larraín (1991), donde se incluye una “machi” como personaje; “Cautiverio Feliz” de Cristián Sánchez (1999), que retoma relatos coloniales del contacto con los pueblos indígenas; y documentales de la última década que denuncian los últimos abusos y represión del estado chileno contra las etnias.

soportes pero, como ya habíamos dicho con la modernidad, esa base no configura del todo el discurso icónico y estético que se pretende expresar. El cine como técnica (refutando a Benjamin) es una máquina de escribir, criticar una máquina de escribir no hace mejor o más exhaustiva la crítica literaria, por lo que la crítica cinematográfica más que técnica debiera ser teórica, pero por ante todo estética y discursiva. Tampoco es la intención idealizar a los autores y las huellas que han dejado, ellos por sobre todo son los fraguadores de un proyecto que cuenta con la participación de un alto espectro de personas quienes configuran la imagen final (“el producto”). El llamado “cine de autor” a su vez también es industria, pero industria discursiva, es la conformación de una tesis social que se confirma por la proyección de la imagen y el efecto en el espectador: *“el cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas”*<sup>97</sup>. Ese público heterogéneo, no asimilable en las condiciones de recepción, es el que ahora se enfrentará a dicha tesis social en torno a la legitimidad del estado-nación. Por lo que ante todo, los realizadores conforman a su propia masa espectadora de “chilenos”. Siguiendo a Hauser, el análisis no sólo partiría por los discursos de masas (bastante etéreos) sino en la clase intelectual (directores y críticos) que los construye y distribuye. Cabe destacar, que en las narraciones presentadas los documentales presentan más libertad en la confección de su discurso que las películas de ficción. Esto no puede ser considerado un aspecto en desmedro de la ficción, sino que los costos de filmación en este último son más elevados, lo que necesariamente reduce (en ningún caso elimina) su potencial contrahegemónico.

La clase intelectual (los realizadores) se caracterizan así (históricamente) por su deseo de difusión y ampliación del espectro social conocido (el documentalismo del marginal), y por el constante tránsito de alabar y criticar a las autoridades que ejercen su influencia en los actos de superación social. El director cinematográfico como artífice de una industria cultural-discursiva (de extraña imbricación de política y entretenimiento) será clave en la formación de las masas, en su educación y moraleja. Qué es *“El chacal de Nahueltoro”* o *“La Batalla de Chile”* sino un gran monumento y documento de un actuar humano-nacional basado en la enseñanza y el descriptivismo crítico. En ese sentido, la labor de los autores: *“no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte*

*de las masas tanto como sea posible”*<sup>98</sup>. En esa extensión es donde los espacios de contrahegemonía y crítica nacen, no desde una intencionalidad presuntamente reconocible, sino por la imagen y su capacidad de revisitarse constantemente. Guzmán era bastante claro al reconocer a las personas y los discursos como material estético al ser registrados por la cámara. Asimismo, hacía de su propio discurso político una búsqueda estética de una notoria emotividad que generaba una cohesión entre aquel público sensible al mismo discurso. El resto de las películas no distaba de esta idea, por más que se diferenciaba una conducta y una condición reprochable de una aceptable (no formulada del todo) se establecía cierta sensibilidad que no podríamos llamar “nacionalista”, pero si tendiente a un colectivismo.. Esta idea de “colectivo”, denostada por las condiciones económicas capitalistas actuales, es finalmente lo que se tiende a recuperar ante la inminencia de la caída del “centro” hollywoodense-californiana de la industria del cine (que fue también su origen) y la inminencia de un cine alternativo fruto de nuevos centros de influencia a lo

<sup>97</sup> Hauser, Arnold. “Bajo el signo del cine” en *Historia Social de la Literatura y el arte II: Desde el rococó hasta la época del cine*. Pág. 511

<sup>98</sup> Hauser, Arnold. “Bajo el signo del cine” en *Historia Social de la Literatura y el arte II: Desde el rococó hasta la época del cine*. Pág. 520

largo del mundo (Latinoamérica, Asia, Medio Oriente, etc.)<sup>99</sup>. En ese sentido, la necesidad de industria cinematográfica nacional seguirá siendo una prioridad en sus implicancias y desarrollo público y privado. Esa necesidad, cabe destacar, no quiere decir que los procesos legitimadores del Estado del siglo XIX y XX se repitan de forma exacta, sino que se adecuarán a nuevos escenarios de los cuales el discurso artístico-cinematográfico nuevamente responderá de diversas formas.

La cohesión mencionada sea nacional o de cualquier índole (suburbana, gremial, género, etc.) hasta el día de hoy utiliza una escritura realista. El “Objetivismo” como práctica artística, que se complementa (pero también se contrapone) con el excesivo quehacer periodístico que tiende a la demostración por la imagen misma, sigue siendo clave en el cine chileno. Las nuevas tecnologías trajeron consigo una consideración científica que proclamó el fin del misticismo en la configuración del sujeto nacional. Sin embargo, la separación realismo/mitología que propició el siglo XIX paulatinamente ha quedado en entredicho. No sólo por los cuestionamientos críticos que se han retratado aquí, sino también por la consideración de la imagen como elemento efímero, dinámico e inasible. Pareciera ser que la imagen cinematográfica mantiene los mismos estándares de ilusión, “copia” y “simulacro” de las otras artes; lo que explicaría también su convivencia con estas y no (como algunas pensaban inicialmente) su total dominio. Estaríamos así ante la paradoja del objetivismo y su total derrumbe debido a que: “*lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad*”<sup>100</sup>. Así, se aprende a desconfiar de la imagen, de su ordenamiento en el film y de sus pretensiones, pero sí a sentir la emoción que produce. Un trabajo que necesariamente implica el continuo desplazamiento por los discursos, los que se mezclan de formas interesantes y singulares en el desarrollo chileno. Cristianismo y sindicalismo no es sólo una muestra de esto, sino una propuesta comunitaria que nos remite a discursos que no mueren del todo y que se actualizan de diversas maneras en la transición. Período último de gran reflexión artístico-crítica que cuestiona el estado actual chileno, su legitimación y formación.

Finalmente, ¿qué se legitima en el denominado arte cinematográfico nacional? Una pregunta que en ningún caso, pese a la producción y patrocinio estatal, nos podría llevar a argumentar que es totalmente el Estado-nación o un gobierno de turno. El discurso contrahegemónico parece ir más adelante que el apoyo financiero al que recurre. En ningún caso podríamos decir que en la actualidad el arte se ve fortalecido por el sistema actual de fondos económicos concursables, sólo estamos (nuevamente) en un nuevo escenario de un tipo de conservación patrimonial que no nos permite prever nada. Lo que sí se puede prever es el eje autorial que marcará al quehacer cinematográfico, y que se liga a discursos culturales en boga. Las nuevas técnicas informáticas (internet) y los “objetos nómades” harán finalmente que el espectáculo (la sala) y el objeto (la película) sean accesibles por todos. Así: “*el cine acabará siendo pues gratuito, y los cinéfilos pagarán por ver a los mismos artistas sobre un escenario de teatro*”<sup>101</sup>. Naturalmente vendrá una era de la monumentalización del director (“el artista”) ante la insignificancia y extrema accesibilidad del film. Sin embargo, esto presentará nuevos debates en torno a la conservación (acordémonos del período 40-60 en este trabajo) y difusión; aspectos que mantendrán su discusión en torno a la industria y su dinámica relación con el realizador.

<sup>99</sup> Fenómeno que se prevé ocurra durante este siglo, y termine en la formación de núcleos de desarrollo locales alrededor de todos los continentes. En: Attali, Jacques. *Breve Historia del futuro*.

<sup>100</sup> Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Pág. 20

<sup>101</sup> Attali, Jacques. *Breve Historia del futuro*. Pág. 235

Inserto todo esto en el debate del proceso de legitimación de las instituciones nacionales, el cine (y el arte en general) seguirá en el juego de oficialidad/contrahegemonía a partir de un esteticismo que denota imágenes vacías retornables a todo tipo de nuevas configuraciones icónicas de reinterpretación nacionalista. Ante todo, otra de las preguntas es si realmente lo nacionalista ha muerto o si pervive continuamente como legitimización (o crítica) de las prácticas y memorias sociales que el Estado impone. A lo que se suma la posibilidad de seguir haciendo escritura sobre estos conceptos, tendientes a relativizarse, desaparecer y aparecer en nuevas formas. Al parecer si se podría, no en un sentido teleológico pero si analítico y por sobre todo discursivo e intertextual. La tendiente problematización del Estado-nación, ni la globalización, han hecho que la utilización cultural del concepto “nación” termine. Es en ese uso persistente donde aún hay cabida de realizar esta escritura, por más que en un principio estemos ante nebulosas y posiciones contrapuestas que compliquen la tarea. También queda para futuro la ampliación de los recursos técnicos y la autogestión de un arte que pretende alejarse, en imagen y construcción discursiva, de una elite de cualquier tipo. En una reflexión posterior, la misma utilización futura del término nacionalista derivará en una nueva terminología, aunque no sabemos en qué grado de distancia con respecto a la etimología modernista fundacional. Lo que sí podemos saber, es que el cine como institución, industria y carácter autorial estará ahí para las nuevas configuraciones comunitarias que la teoría y crítica cultural, pero, sobre todo, lo que las sociedades pretenden construir.

---

# Bibliografía

- Attali, Jacques. *Breve Historia del futuro*. Barcelona, Paidós, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003.
- Cavallo, Ascanio y Díaz, Carolina. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago, Uqbar, 2007.
- Deotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- Estévez, Antonella. *Luz, cámara, transición: El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*. Santiago, LOM, 2005.
- Hauser, Arnold. "Bajo el signo del cine" en *Historia Social de la Literatura y el arte II: Desde el rococó hasta la época del cine*. Barcelona, Debate, 2003.
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y Memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, 2001.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *El peso de la noche: nuestra frágil fortaleza histórica*. Santiago, Planeta, 1999.
- Mouesca, Jacqueline. *El documental Chileno*. Santiago, LOM, 2005.
- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos. *Cine y Memoria del siglo XX*. Santiago, LOM, 1998.
- Rodríguez, Andrea. "El húsar de la muerte, un mudo testimonio de sacralización de la memoria". *Anuario de Postgrado*. Número 5, 2003: p. 337-352.
- Richard, Nelly. "Políticas de la memoria y técnicas del olvido" en *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago, Cuarto Propio, 2001.
- Ruffinelli, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid, Cátedra, 2001.
- Salazar, Gabriel. "Construcción de Estado en Chile: la historia reversa de legitimidad". *Proposiciones*. Número 24, 1994: p. 92-110.
- Salinas, Claudio y Stange, Hans. *Este cine chacotero... Impostura y desproblematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno, 1997-2005*. Santiago, Universidad de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen-Centro de Estudios de la comunicación, 2006.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Villarroel, Mónica. *La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago, Cuarto Propio, 2005.