

## Cine chileno: setenta y ocho años de filmaciones

DAVID VERA-MEIGGS

Cronológicamente, existiría una historia del cine chileno, pero si buceamos en los contenidos que encierra o en las formas que posee, el asunto comienza a perder sus nexos.

Por un lado ha existido una gran cantidad de producción que ha derivado en su virtual desaparición algunos años después. Ha existido desde la peor realización ("la que no se hizo", según algunos), hasta la más acabada obra ("que pocos vieron", según otros). También las diferencias temáticas han sido notables. El antiguo asunto campero no tiene siquiera los sauces parecidos al paisaje de *El chacal de Nahueltoro*, otro tema de raíz campesina.

Y es que en la forma de filmar no hay continuidad ni tradición. Existe sólo una sucesión de intentos agrupados por dos tendencias principales: el adoptar y el asumir.

La primera cubre casi todo el desarrollo de nuestro cine, y llegó a la perfección en la década del cuarenta, perfección del intento. La segunda tendencia busca aún perfeccionarse, a pesar de Chile la mayoría de las veces.

Quizás la falta de continuidad, de ayuda estatal y de sistema profesional para hacer cine sea la más sólida tradición que ha tocado todas las épocas. La falta de dinero también. De imaginación ya no. Parece.

Con estas desuniones y carencias difícilmente se puede construir un cuerpo vertebrado. A lo más, un conjunto de seres unicelulares desparramados en una superficie horizontal. Para despegarse del suelo necesita de una unión de las partes. Y eso no existe en el cine chileno. Tampoco en los cineastas.

Pero hay eslabones que pretenden ayudar a la creación cinematográfica a erguirse. En las últimas dos décadas se nota una preocupación por lo hecho y lo futuro, pensamiento que ha permitido el diálogo creativo entre las obras de una época y la siguiente, solidificándose lentamente una base antes moldeable por cualquier mano, o mejor digamos pie.

El fruto de esta relación histórica ha sido el origen de una escuela, pequeña y breve si

se quiere, pero definitivamente no una escuela (como las anteriores), sino que un hecho decididamente claro: un cineasta joven reconoce la influencia de otro cineasta chileno en su trabajo, y no se arrepiente ni lo oculta. Lo asume.

Aquí ya está haciendo historia, recién a los setenta y ocho años de cine chileno. ¿Pero cuántos son frente a la historia del arte?

Todo está empezando quizás. Tal vez estos sean los primeros signos vitales de un embrión. Tal vez el llanto de un recién nacido, o un llamado de atención del niño pidiendo su alimento.

Sea lo que fuere, ahí hay vida y hay que nutrirla. Pero no de cualquier cosa.

### *Parpadeos (1902-1924)*

Solamente ocho meses se demoró en llegar el "cinematógrafo" a Chile, desde que fuera estrenado en París por los hermanos Lumière. La distribución (cuya eficiencia resulta hoy difícil de imitar) intentaba adelantarse a los intereses comerciales de Edison, muy preocupado de extender su mercado fuera de EE.UU. "El Gran éxito de París" era comentado así en 1896: "... Una distinguida concurrencia llenaba por completo todas las aposentaduras, cuyo número no bajaba de 300.

"En la parte posterior de la platea (llamémosla así) se colocó una máquina eléctrica destinada a proyectar su luz en un telón blanco instalado delante de los espectadores.

"El funcionamiento del cinematógrafo no dejó nada que desear. Las fotografías de movimiento aparecían en el telón con tan maravillosa perfección, que el espectador se imaginaba estar asistiendo a un acto real, positivo. Faltaba sólo el color a los cuadros para que la ilusión fuera completa".

Aunque ingenuo, el comentarista estaba al tanto de lo que era la fotografía, y tenía cierta claridad entre lo real y su imagen representada: "... Era tal la naturalidad y precisión con que los bañistas se lanzaban a la

laguna, que sería imposible presentar algo más acabado y perfecto”<sup>1</sup>.

Seis años después, en 1902, un anónimo camarógrafo filma en Valparaíso un ejercicio de bomberos, constituyéndose en la primera película chilena de la que se tenga noticia. Un hecho común y corriente, sin excesivo dramatismo, y que permitía redescubrir, a través del cine, algo ya visto, pero quizás nunca observado. Fue un éxito entre el público (¡oh tempora, oh mores!), lo que animó a la realización de otras películas de similares características documentales, que transformaban en espectáculo la vida cotidiana a través del registro mecánico del movimiento y su posterior reproducción en una pantalla. De aquella etapa, en que la ingenuidad hermanaba a la producción de todos los países, sólo queda el testimonio de “Los funerales de Pedro Montt” (1910), que se encuentra incluida en “Recordando” (1960 documental de recopilación de películas antiguas, realizado por Edmundo Urrutia), y también “Visitas a la Viña Undurraga” que es de la misma época.

---

*La primera película argumental es Manuel Rodríguez, de Adolfo Urzúa Rosas.*

---

Como en todas partes el cine chileno nace documental y comienza a complicarse cuando decide narrar historias.

La primera película argumental es “Manuel Rodríguez”, dirigida por el profesor de declamación don Adolfo Urzúa Rosas, el primer director cuyo nombre registra el anecdotario nacional. El nacionalismo del tema permite deducir que la influencia del extranjero era aún controlable en el cine, y que el afán de

aquellos cineastas se circunscribía, saludablemente, en el registro del entorno en que vivían, tradición largamente perdida después. De este “Manuel Rodríguez”, que ya nunca veremos, queda el siguiente testimonio en *El Mercurio* del sábado 10 de septiembre de 1910:...

*Ayer en la tarde la Empresa Kinora invitó a un grupo de periodistas para hacer la primera proyección de las películas que para el centenario ha estado preparando el profesor Urzúa Rosas sobre temas de historia nacional.*

*Las películas están tomadas de representaciones hechas por el cuadro que dirige el profesor Urzúa y el tema explotado son las aventuras del guerrillero de la Independencia, Manuel Rodríguez.*

*Como primer ensayo de esta forma de popularizar la historia patria, el éxito es bueno. Los paisajes han sido bien elegidos y las escenas están reproducidas con corrección.*

*Sin embargo, apuntamos algunos detalles de que conviene tome nota el director de la compañía que hace la representación de los cuadros, a fin de que los subsane en posteriores ensayos. Las mujeres que salen a besar las imágenes que lleva el lego deberían tener una indumentaria menos cuidada. Hay soldados que hacen varios disparos sin cargar sus rifles, que debemos suponer son de chispas.*

*De todos modos, la empresa acometida por la compañía cinematográfica del Pacífico, es digna de todo encomio.*

En 1914 realiza su primer intento Jorge Délano, aunque frustradamente. Con más suerte debutan como actores Pedro Sienna y Juan Pérez Berrocal, éste aún activo en el cine. También llega Salvador Giambastiani, un italiano que forma la primera productora de documentales por encargo, e intenta crear un mayor profesionalismo formando algunos técnicos, siendo el más conocido el camarógrafo Gustavo Bussenius.

El nivel de calidad alcanzado por la mano de Giambastiani se puede apreciar hoy en *Recuerdos del mineral El Teniente* (1919), primer título digno de recordarse como obra cinematográfica. De ella dice Alicia Vega: “La calidad y belleza de esta obra permiten

<sup>1</sup> El Diario; 26 de agosto de 1896.

*medir el aporte cultural de Giambastiani al cine documental chileno y lamentar la pérdida del presumiblemente enorme volumen de su actividad profesional*"<sup>2</sup>.

Es un documento único, tanto por su importancia histórica como por la eficacia del sencillo lenguaje utilizado, que no pretende sino ser fiel a la realidad que retrata; de aquí que se establezca una relación estrecha entre el material temático y su plasmación cinematográfica. La cámara (del propio Giambastiani) está atenta a lo que sucede delante de ella y lo capta sin pretender hacerse notar, obedeciendo sin servilismo a la realidad. Tal equilibrio pudo ser producto de factores ajenos al mismo cineasta, pero es indudable que la visión desprovista de prejuicios e intenciones secundarias es la que hace aparecer la película como un testimonio convincente de una época y un lugar, a pesar de los sesenta años transcurridos.

Tal relación espontánea con el tema se perderá para el cine chileno durante varias décadas, lo que aumenta el valor estético de la obra de Giambastiani. La versión que hoy puede verse de la película fue reconstruida por Patricio Kaulen y Andrés Martorell en 1955, y es una selección del original, más largo, pero improyectable por efecto del tiempo.

Anteriormente el cineasta italiano había dirigido *La baraja de la muerte*, largometraje argumental en el que actuaban una tiple italiana llamada Juana Magieroní, la "característica" Palmira Fernández, Luis Puelma y Luis Garreaud, un niño de doce años, que como actor de teatro se haría famoso con el nombre de Lucho Córdoba. La película fue prohibida por el alcalde de Santiago, dos días antes de su estreno, debido a su argumento que narraba el famoso crimen de Corina Rojas, la que "...siendo una dama/ha muerto a su marido/estando en la cama", según dice la seguidilla de una cueca de la época. No sabemos cómo era la película, pero el tema habla algo de la vocación realista del autor.

Giambastiani falleció prematuramente en 1921, poco después de haber comenzado la filmación de *Los payasos se van*, la primera película dirigida por Pedro Sienna, y en la que era productor y director de fotografía.

Su viuda, Gabriela von Bussenius, es recordada por ser la primera directora del cine chileno.

Por esa época ya se filmaba en todo el territorio del país; Iquique, Antofagasta, Valparaíso, Concepción y Punta Arenas eran centros de producción más o menos constante, algo que hoy no se puede decir ni con generosidad. Las películas poseían un expedito sistema de distribución, en el que los productores vendían exhibiciones directamente a los dueños de las salas de las distintas ciudades, permitiendo asegurar así una cierta cantidad de espectadores en poco tiempo. Además la competencia del cine extranjero no era tanta como para ahogar la producción nacional, hacia la que existía una buena demanda que permitía realizar un considerable número de películas, llegando al límite extremo de que el realizador Alberto Santana filmó diez largometrajes en cuatro años y en tres ciudades distintas, récord que no tiene otro cineasta chileno. Tampoco se ha repetido la cifra de quince largometrajes filmados en un año,

---

*En 1925, el año más prolífico del cine chileno, se filman quince largometrajes.*

---

1925, el más prolífico del cine chileno. Es también el año en que el cine mudo mundial alcanza su madurez como lenguaje entregando obras maestras como *El Acorazado Potemkin* de Sergei Einseintein y *La Quimera del Oro* de Charles Chaplin.

Sin embargo, en Chile aún no se habla de séptimo arte.

*El famoso húsar (1925-1932)*

Mientras el cine europeo llegaba a algunas de sus máximas cumbres expresivas, y la indus-

<sup>2</sup> Alicia Vega y otros, *Re-visión del cine chileno*, Editorial Aconcagua, 1979, p. 205.

tria hollywoodense inundaba al mundo con sus productos, el cine chileno realizaba una producción numerosa, pero en la que no se veía un ansia de superación estética. Es probable que la generalidad de las películas fueran mediocres o francamente malas, aunque nada puede asegurarlo, ya que no existen sus copias.

En medio de esta producción la obra de Pedro Sienna, *Un grito en el mar* (1924), llamó la atención por su correcta factura, exhibiéndose incluso en el exterior, pero, indudablemente, *El húsar de la muerte* significó su mejor momento, y también el del cine mudo chileno. Sienna fue el guionista, director y protagonista de esta nueva versión (la tercera) de las aventuras de Manuel Rodríguez, que consiguió un perfecto equilibrio entre la acción y su traducción cinematográfica, causa primera del clamoroso éxito de público que tuvo en su época. Según un diario santiaguino, en las cinco primeras semanas la vieron 109.857 personas, aún hoy una cifra voluminosa.

---

*La película "Vergüenza" (1928)  
fue aprobada para mayores, con la  
especial recomendación de "no apta  
para señoritas"*

---

La obra sacada de la producción de su época y vista con ojos contemporáneos tiene un nivel que le permite seguir subsistiendo como ejemplo de una narrativa eficaz, clara y emocionante, en la que cada elemento termina siempre unido al total, a pesar de lo rudimentario de sus recursos expresivos, de lo enfático de la actuación, y de las necesarias limitaciones técnicas, elementos todos que han seguido como infaltables en nuestro cine. Pero sobre todo esto hay en el "Húsar" una fuerza en las acciones tal, que condiciona la puesta en cuadro a una ejemplar ac-

titud de servicio, que configura una narración de vivo interés por su estilo narrativo, sabiéndose alejar de la estructura dramática heredada del teatro, optando, en cambio, por la sucesión de capítulos de acción, al modo narrativo de Chaplin, que será retomado sistemáticamente por Godard en los años 60.

Según el crítico de cine Sergio Salinas, la película aún hoy sorprende por su ejecución. "... *Cualquier persona que la ve, sabiendo que la película es del año 25 se lleva una sorpresa. Uno piensa que un largometraje argumental de tema patriótico puede ser muy primitivo, y no hay tal. Es un cine no genial, pero sí muy bien hecho, inteligente y expresivamente válido, y lo más importante: hay una narración*".

La obra se conserva en la Cineteca de la Universidad de Chile gracias a la restauración a que fue sometida en 1962 por Sergio Bravo, quien, con permiso y colaboración del autor, reconstruyó, fotograma a fotograma, la película casi completa, agregándole un acompañamiento musical, que originalmente había creado Violeta Parra (y que después grabó aparte con el nombre de *Quisiera tener un hijo*), pero quedando finalmente un arreglo de Sergio Ortega. Esto permitió a *El húsar de la muerte* sobrevivir a la sistemática destrucción de casi todo el cine argumental chileno, otorgándole una extraordinaria importancia histórica, que se suma a sus valores estéticos aún vigentes.

De la misma época también se conserva la que fue primera obra de Juan Pérez Berrocal, *Canta y no llores corazón*, que su autor llama "un drama campero", donde el hijo del patrón seducía a la hermana del protagonista (el propio Pérez), quien se vengaba entre tonadas y decoración folklórica. La película filmada en Concepción con la fotografía de Gustavo Bussenius, incorporaba en forma primitiva y pintoresca el uso de la música; se interrumpía la proyección y aparecían en el escenario Pérez y su mujer, Clara del Castillo, vestidos tal como en la película e interpretando la tonada del título. El espectáculo mereció el estreno en un cine de centro, el Victoria, cosa que ya no ocurría con el cine nacional.

Otra película de Pérez Berrocal que dio que hablar fue *Vergüenza* (1928). Filmada en Antofagasta, narraba la historia verídica

de un obrero del cobre que contraía sífilis en una casa de prostitución, volviéndose loco, lo que obligaba a su mujer a trabajar para pagar la mantención de su esposo en el manicomio, y que finalmente, y al no recibir más ayuda de la compañía minera, se prostituía. Al ser estrenada fue prohibida por la censura a causa de su crudeza, inusitada para la época, y que era expresión de la voluntad de realismo de su autor, quien dice haber filmado en los ambientes verdaderos en que ocurrió la historia. Después la película fue aprobada para mayores, pero con la especial recomendación de "no apta para señoritas"

El cine mudo fue prolífico en Chile, pero no necesariamente se creó una industria en torno a él. Las dificultades técnicas, agravadas por la invención del sonoro, la competencia extranjera y los límites financieros del mercado interno, minaron la actividad cinematográfica al punto de reducirla a una mínima expresión en la década siguiente.

Pero es indudable que la mejor expresión de esta época fue *El húsar de la muerte*, y hoy es casi la única que nos queda.

#### *De mal en Bohr (1933-1956)*

La década del treinta es para el país, al igual que para el resto del mundo, la manifestación de un gran desastre económico.

El cine se ve afectado al punto de reducirse la actividad a sólo seis largometrajes en diez años. La situación política sólo permite la realización de noticiarios, uno de los cuales capta la caída de Ibáñez, mientras durante la filmación de otro, el conocido camarógrafo Bussenius muere a balazos, al ser confundido con un agitador político.

Hollywood copa el mercado con su habilidad para fabricar sueños hablados y cantados, con los que el público busca identificarse evitando una realidad poco gratificante. Recién en 1933 aparece nuestra primera película sonora, *Norte y Sur* de Jorge Délano, Coke, cineasta, caricaturista, pintor e hipnotizador, cosas que nunca logró reunir en una película.

El objetivo de los cineastas está como siempre en la taquilla, y al comprobar el éxito del cine extranjero se opta por seguir, algo patéticamente, las mismas recetas. Todo se filma en interiores y se elude cualquier posible ligazón documental. Si para el cine extranjero

la llegada del sonoro fue una revolución que echó al suelo algunos refinados logros estéticos, en el país el efecto se prolongaría por más de dos décadas de lenguaje convencional, cámara estática y montaje chato.

*Escándalo* (1939) de Délano aparece hoy como un producto correcto de la época, lo que no es mucho decir.

La chatura de la temática elegida y el uso de un pseudo-folklore de mal gusto, terminan por aburrir al público, que generosamente seguía asistiendo a las salas dispuesto a tragarse cosas como *El hechizo del trigal* o *Dos corazones y una tonada*. En el colmo de la decadencia, *Hombres del Sur*, de Pérez Berrocal, es estrenada mientras se intenta sincronizar el sonido. Pérez decide no volver a dirigir cine.

Sólo el italiano Eugenio de Liguoro recupera el público en 1941 con *Verdejo gasta un millón*, en la que Eugenio Retes y Ana González multiplican la fama que poseían a través de la radio y el teatro. De Liguoro se transforma en cineasta taquillero que seguirá

---

*En 1933 aparece nuestra primera película sonora, "Norte y Sur", de Jorge Délano, Coke.*

---

explotando la veta de la comedia liviana. *Un hombre de la calle* con diálogos y actuación de Lucho Córdoba, también célebre en el teatro, fue otro gran éxito que llegó a popularizar una canción que Raúl Videla cantaba bajo un puente del Mapocho.

Coke sigue dando que hablar, aunque se acerca al fin de su carrera como cineasta. *La chica del Crillón*, basada en la novela de Joaquín Edwards Bello, provoca polémicas entre el escritor y la película. Patricio Kaulen, antiguo asistente de Borcosque y Délano, debuta como director con *Nada más que*

*amor*, melodrama que protagoniza Alberto Closas, hoy conocida figura del cine español.

Argentina y México eran los países de mayor producción cinematográfica en Latinoamérica y sus productos, de variados méritos artesanales, tenían una muy buena acogida en el mercado nacional, a lo que ayudaba la irregularidad de la distribución europea, afectada por la guerra. Esto llevó a pensar al gobierno de Aguirre Cerda en la posibilidad de prestar apoyo para la creación de una industria cinematográfica chilena. La Corfo tomó a su cargo la iniciativa con las mejores intenciones y, desgraciadamente, con los peores criterios. Así se funda Chile Films en 1941 basado en la idea que: "*La industria cinematográfica puede significar para el país un rubro económico de serias proporciones...*"<sup>3</sup>

Sin siquiera intuir una política cultural, la empresa comienza a producir en 1944. Se realizan diez largometrajes pensando en un mercado internacional, con argumentos "internacionales", dichos y chistes "internacionales" y modos de filmar pretendiendo lo mismo,

---

*En 1949 quiebra Chile Films, después de producir un film cuyo título era, irónicamente, "Esperanza"*

---

copiando el lenguaje cinematográfico del cine extranjero y evitando cualquier aporte creativo, lo que además no formaba parte de las preocupaciones de los directores contratados, de los que siete fueron argentinos<sup>4</sup>, sumados a dos chilenos, Coke y Borcosque, de meneguante creatividad. Un derroche considerable

de recursos económicos y la mala calidad obtenida en las películas llevaron a la quiebra de Chile Films en 1949, después de producir un film cuyo título era, irónicamente, *Esperanza*.

Lucho Córdoba, protagonista de una de las películas, recuerda que para filmar una escena de 40 segundos en la que él lanzaba un zapato al mar, 25 personas se trasladaron al Hotel O'Higgins de Viña del Mar, donde esperaron 10 días hasta que hubo suficiente sol. Por otro lado, Jorge di Lauro, a la sazón, ingeniero de sonido de Chile Films, recuerda la cuidadosa ambientación de las calles del Londres victoriano de *La dama de la muerte*, aunque, claro, nadie entendía por qué una película chilena debía ambientarse totalmente en Inglaterra.

Después de una década en que los títulos no faltaron, la del 50 vuelve a significar una baja en la cantidad de la producción, aunque comienza a notarse una preocupación por la realidad, totalmente escamoteada por Chile Films. Continúan filmando directores extranjeros como Pierre Chenal, Bruno Gebel, Hugo del Carril, Enrique de Vico y el eterno José Bohr, muy activo en los cuarenta y que en 1955 estrena *El gran circo Chamorro de la que Ecran dice: "Desde el guión mismo —que tiene una sucesión normal y lógica de los acontecimientos— hasta los efectos más insignificantes, están cuidados con esmero e intención artística"*<sup>5</sup>. La crítica al parecer se conformaba con que en el cine chileno existiera lógica.

Si bien la exportación de la producción de Chile Films había sido un estruendoso fracaso, se sigue insistiendo en esa línea realizándose también algunas co-producciones. De todo esto vale la pena recordar que *La Caleta Olvidada* de Bruno Gebel llega a participar de la competencia del Festival de Cannes, mereciendo alguna mención por parte del famoso historiador George Sadoul. Sin embargo, quienes la vieron no la recuerdan como obra de alguna significación.

El hecho más importante de la década es el comienzo de la primera labor formativa y de estudio sistemático de la técnica cinematográfica. Tan trascendente trabajo lo comienza a realizar Rafael Sánchez, quien con só-

<sup>3</sup> Carlos Ossa Coo, *Historia del cine chileno*, Editorial Quimantú, 1971, p. 42.

<sup>4</sup> "De Ribón no sabía una palabra de cine, para dirigirme no me indicaba ni una palabra, no me decía nada", recuerda Lucho Córdoba.

<sup>5</sup> Revista Ecran N° 1294, 1955, p. 12.

lida formación técnica en EE.UU. crea el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago en 1955. La gran mayoría de los cineastas chilenos, posteriores a esta fecha (y algunos extranjeros como Jorge Sanjinés), tendrán clases con el estudioso Sánchez, autor también de numerosos documentales. Entre sus primeros alumnos estaban Alicia Vega y Sergio Bravo, arquitecto que había sido socio fundador del Cine Club Universitario, y que en 1957 creó el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, entidad que se diferenciaría del Fílmico por su mayor énfasis en lo creativo, aunque también entregaría formación a algunos cineastas jóvenes.

Como antes había ocurrido con el teatro, la llegada del cine a las universidades permitió el desarrollo de una reflexión más seria sobre los problemas del cine, de la técnica, del lenguaje y de sus posibilidades expresivas. Por primera vez es posible encontrar una voluntad creativa, un deseo de comunicación hasta ahora ausente.

Se puede empezar a hablar de Séptimo Arte chileno.

#### *Humanismo documental (1957-1966)*

*Mimbre* (1957), primer documental de Sergio Bravo, es la descripción de la labor del conocido artesano Manzanito.

Aparece aquí, por fin, una manera de filmar libre de academicismo, y que es resultado de un acercamiento sensible a la realidad y de la necesidad de expresarlo visualmente. Frente a la frigidez técnica de Rafael Sánchez (que había dirigido un documental sobre las poblaciones marginales en la misma época) se opone aquí una forma libre, que no teme evidenciar la existencia del encuadre, del montaje y de un grado de abstracción magníficamente reforzado por la música de Violeta Parra, resultado de una improvisación en guitarra hecha frente a la proyección de la película, obligando a Bravo a desechar el montaje original con música de Bach. La relación, extraordinariamente precisa, entre la música y la imagen no se repetiría en la próxima colaboración, Bravo confiesa con respecto a *La trilla*, film que realizó en 1958: "*Ahí se subió al piano la Violeta. Yo hice una película de media hora y ella cantó*

*como cuatro. No sabía dónde meter más tonadas*". Sin embargo, la secuencia de los caballos posee las mismas cualidades de íntima relación existente en la película anterior. La colaboración de la folklorista da fe del grado de autenticidad que Bravo había alcanzado en su cine.

En 1961 realizó otro film sobre el mundo campesino, *Láminas de Almahue*, su obra maestra, y una de las máximas del documental chileno.

La película es un acercamiento, de marcado tono poético, a la relación del campesino y su tierra. La complejidad de su montaje y la gran belleza de su fotografía crean una experiencia cinematográfica de refinado lenguaje, que sabe comunicarse tanto sensible como intelectualmente, a pesar de la tendencia del autor hacia una abstracción formal de la que intenta desprenderse por medios no siempre felices. Es el caso de la poesía de Efraín Barquero, que acompaña buena parte del desarrollo, sin aportar más que una especificación de los contenidos de la imagen.

---

*Yo hice una película de media hora  
(Sergio Bravo) y ella cantó como  
cuatro (Violeta Parra).*

---

Sin embargo, la dimensión cósmica que van adquiriendo las acciones rutinarias del mundo campesino, permiten que la obra adquiriera un nivel de profundidad rara vez alcanzado en nuestro cine.

Al año siguiente llega al país Joris Ivens, uno de los más famosos documentalistas del mundo. La Universidad de Chile decide realizar con él el film *A Valparaíso*, lo que es una gran oportunidad para el aprendizaje del equipo de Sergio Bravo. Sin embargo, la realización es de un desmesurado costo, lo que significa la salida de Bravo, entregándose la

dirección de Cine Experimental al compagador Pedro Chaskel, quien seguiría realizando documentales con desiguales resultados. Desgraciadamente la película de Ivens no resulta ser una de sus obras más inspiradas.

Paralelamente a las valiosas realizaciones de Sergio Bravo se desarrollaron las del matrimonio de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, quienes en 1958 filmaron el documental *Andacollo*.

Di Lauro, ingeniero de sonido, argentino, trabajaba en Chile Films desde 1944, cuando se filmó *Romance de medio siglo*, donde Nieves Yankovic iba a diseñar el vestuario, aunque terminó actuando en uno de los principales papeles. La experiencia conjunta bajo directores "que no tenían nada que decir porque no veían nada", y que despreciaban cualquier espontaneidad creativa, los llevó a rechazar de plano ese cine mecanizado, atento a los vaivenes de la moda. Nieves se negó a volver a actuar delante de la cámara, y por insinuación del realizador argentino Christen-

---

*Hubo directores que no tenían nada que decir porque no veían nada y despreciaban cualquier espontaneidad creativa.*

---

sen comenzó a trabajar de asistente de dirección. Como oposición a la claustrofobia de los estudiosos nació en la pareja su vocación documentalista: "... queríamos ir a la realidad sin componendas ni manipulaciones, a descubrir un hecho que estaba transcurriendo. Ir con un lenguaje que entrara en diálogo con el material que también tenía su propio lenguaje. Es ahí donde se produciría la comunicación"

Este principio, también sustentado por Bravo, retomaba los mecanismos que Giambastiani intuitivamente había utilizado cuarenta

años antes, pero agregándoles la voluntad expresiva de los autores, entregando obras que no sólo eran visiones, sino que también opiniones sobre la realidad.

La conversión al cristianismo por parte del matrimonio los llevó a profundizar su preocupación por la religiosidad popular, de la que fue resultado el guión sobre la fiesta de la Virgen de Andacollo.

Vendiendo muebles y cuadros filmaron la película; se demoró cinco años en terminarse a causa de los problemas económicos y técnicos de la realización (no había laboratorio de color en Chile).

*Andacollo* es una fiel muestra de la comunicación entre el material y quien lo moldea, alcanzando momentos de una verdad emocionante no repetida quizás en el cine chileno. A esto contribuye la espontaneidad de la puesta en cuadro, que evita cualquier falseamiento de la acción registrada. Por el contrario, no hay puntos de vista preconcebidos que intenten demostrarse, ni tampoco búsquedas formales. Es del desarrollo de la acción de donde surge una visión particular y una opción estética. El film deja la sensación de un contacto casi físico con el fervor popular, donde los cantos y danzas de los promesantes aparecen como momentos de extraordinaria sensibilidad en el registro cinematográfico, otorgándole a la película un valor artístico y atropológico reconocido por las distinciones que ha obtenido en los países en que ha podido ser exhibida.

Su estreno se realizó conjuntamente con el de *Isla de Pascua*, largometraje que los Di Lauro realizaron entre 1961 y 1965. Siguiendo el deseo de registrar una cultura vernácula, los realizadores se situaban en la misma relación de sensibilidad emotiva frente al medio y a los seres humanos que lo componen. Nieves Yankovic lo ejemplifica: "Yo me identifiqué con Pascua, y lo curioso es que también los pascuenses se identificaron conmigo, y tanto es así que Sebastián Pakarati llegó a decirme: nosotros los pascuenses somos descendientes de los yugoeslavos".

La película, realizada tras una cuidadosa investigación, fue hecha con las mismas dificultades económicas que son posibles en una empresa particular chilena con fines exclusivamente culturales. Ello limitó algunos de los deseos de los realizadores, que filmaron (con



la fotografía de Sergio Bravo), en sólo ocho días, sin poder volver a la Isla para completar el plan trazado, debido a problemas burocráticos.

Los Di Lauro y Sergio Bravo constituyen un hito importante en el desarrollo siguiente del cine nacional, que, influido por ellos, se siente destinado paulatinamente a tomar compromiso con la verdad del país.

De la mano de estos cineastas llegará a filmar Raúl Ruiz, que vendrá a ser la síntesis entre el documento y la ficción.

*Después de un "largo viaje" (1967-1973).*

Mientras Tito Davison y José Bohr se preocupaban de filmar algunos de los peores productos del cine nacional (de donde saldría la frase: el cine chileno anda de mal en Bohr), por otro lado comienza a producirse un cambio cualitativo, ya indispensable para la sobrevivencia de la actividad, atacada por una justificada indiferencia del público.

Ante la necesidad de transformaciones a todo nivel, y de la esperanza de un mejoramiento económico y artístico, el Gobierno vuelve a preocuparse del problema del cine. Dentro de una ley de reajustes se incluye un artículo que permite devolver los impuestos al productor de una película chilena. Posteriormente se liberan los derechos de internación para equipos y película virgen de 35 mm.

La legislación, verdaderamente importante a pesar de sus notables vacíos, impulsa lo que ya se venía gestando. Patricio Kaulen, gran promotor de la legislación y presidente de Chile Films, comienza por estrenar *Largo Viaje* (1967), film algo disparejo, pero que contiene ya la presencia de una forma documental, donde la fuerza de algunas secuencias (la del velorio del angelito, por ejemplo) da prueba de una asimilación más profunda de la realidad, y que recuerda estilísticamente aspectos del neorrealismo italiano. Al año siguiente la película gana el Premio Especial del Jurado en el Festival de Karlovy Vary.

En 1968 se estrenan cinco largometrajes bajo el amparo de la nueva legislación. Uno de ellos es *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz.

Un hombre que intenta conseguir un lugar en un medio pequeño-burgués, a través de la virtual prostitución de su hermana, sirvió de pretexto para que Ruiz penetrara agudamen-

te en el mundo santiaguino de la clase media baja, y en el código de su comportamiento, lindante con el absurdo. La descripción de personajes y ambientes, hecha sin concesiones a lo emotivo y pintoresco, dio en el punto preciso de confluencia entre lo narrativo y el registro documental, dejando superados todos los intentos realistas del cine argumental chileno.

La excepcional capacidad para desentrañar las claves que rigen las relaciones de un determinado mundo social, era lo que se necesitaba para establecer la función del cine como expresión de una cultura hasta ahora manipulada en aras de una lamentable mitología oficial. Dice Ruiz: "*Por lo que yo me acuerdo, en esa época me preocupaba un cine de indagación. Y todavía insisto un poco en ese punto de vista. Me parece más necesario que nunca. Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identificación o, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parece la más importante*

---

*Patricio Kaulen promueve la ley que protege a los productores de películas nacionales.*

---

*indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional*<sup>6</sup>.

Otro de los aspectos fundamentales que hacen de esta obra de Ruiz un título esencial para el cine chileno, es la libertad expresiva que contiene.

La forma de establecer nexos entre espacios, acción, actores y cámara, fue algo absolutamente inédito en un medio acostumbrado a la correcta planificación artesanal codificada en la década del treinta. La cámara en mano (del

<sup>6</sup> Revista Primer Plano, N. 4, 1972, p. 6.

argentino Diego Bonacina) buscaba menos el equilibrio del encuadre que el ángulo más adecuado para seguir una acción muchas veces improvisada. Los desencuadres, la claustrofobia del espacio, los rostros iluminados crudamente, el montaje deliberadamente lento y la sucesión de largos diálogos de aparente inexpresividad, creaba un estilo narrativo que, aunque reconocía alguna influencia francesa, debía más a una especial sensibilidad por el comportamiento de los personajes: "*El cine es por naturaleza indagatorio, porque es un arte que formaliza el comportamiento*"<sup>7</sup>.

La falta de énfasis dramáticos, un sonido algo defectuoso y la poca práctica de sentirse reconocido, hizo que el público no recibiera *Tres tristes tigres* como merecía, inclinándose por la película *Ayúdeme usted compadre* de Becker, un show de dudoso gusto que batió el récord de taquilla de aquel año.

La obra de Ruiz continuó enfrentada a diversos problemas, siendo exhibida fuera de los circuitos comerciales, o quedando inconclusa como *El tango del viudo*, *La colonia penal*,

---

*En Raúl Ruiz se dan cita la búsqueda formal, el compromiso político y la curiosidad antropológica.*

---

*Qué hacer, La expropiación y Palomita blanca.* En 1971 realizó *Nadie dijo nada* para la R.A.I., que tampoco sería estrenada comercialmente en el país, y que retomaba algo del mundo de "los tigres", pero llevando más lejos las relaciones entre lo cotidiano y lo absurdo, haciendo participar a un grupo de escritores en largos diálogos con Dios y el Demonio.

Esta tendencia a describir con ironía los aspectos más anodinos de la realidad, aleja el peligro de un fácil y tentador naturalismo,

constantemente presente en el arte chileno. Sobre esta base la obra de Ruiz rompe tradiciones y esquemas, imponiendo su visión que tiene tanto de personal como de objetividad social, donde se reúnen la búsqueda formal, el compromiso político y la curiosidad antropológica. Sus películas tienen influencias de Kafka, Nicanor Parra y Jean Renoir, pero siempre poseen la claridad para develar un espacio urbano, siempre reconocible, y que vive entre la inseguridad económica y las múltiples contradicciones culturales que maneja las relaciones de los personajes.

Doce años después de su estreno, *Tres tristes tigres*, obra mayor del cine latinoamericano, sigue siendo desconocida para la mayoría del público chileno.

Los dos años siguientes continuaron estrenándose obras que buscaban profundizar una visión del país, *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia y *Caliche sangriento* de Helvio Soto, son una muestra de la mayor seriedad con que se enfrenta la realización cinematográfica.

En 1970 se estrena con gran éxito de público y crítica *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, que se basaba en el caso del célebre crimen cometido diez años antes, cerca de Chillán.

La película se constituyó inmediatamente en el centro de análisis y discusiones, debido a sus evidentes logros cinematográfico, y a lo conflictivo del tema. Está dividida en cinco partes: La infancia de José —Andar de José— Persecución y apresamiento —Educación y amansamiento— Muerte de José. Los tres primeros segmentos son de un notable registro documental del mundo de la marginalidad campesina, pero el resto, bastante distinto en tratamiento, resulta por comparación más débil y manipulado. Con todo, es una obra que se impone por su autenticidad ambiental y el equilibrado planteamiento del tema, además de un buen nivel de actuación que destaca a Nelson Villagra.

Littin provenía del teatro y la televisión, y era ésta su primera película, en la que quiso dar una visión del mundo popular, que en los medios de la cultura oficial no tenía cabida: "Nuestro mayor interés era testimoniar una realidad chilena hacia el público chileno. *Lo más importante para nosotros no era hacer una película, sino dar un testimonio, un testimonio dolido de algo que verdaderamente*

<sup>7</sup> IBIDEM.

existía. De otra manera habríamos filmado otra cosa”<sup>8</sup>. Con su posición Littin se integraba a la nueva corriente cinematográfica del continente, mostrada en los Festivales de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, donde la película fue exhibida antes de su estreno.

Obras como éstas cambiaban la orientación dominante del cine nacional. En 1968 Alejo Alvarez declaraba sobre la película *Tierra quemada*: “Creo que hemos hecho una película diferente, con una nueva línea campera, con mucha acción, y sin huasos cantores, que era la eterna temática de nuestro cine”. Más adelante agrega, “... y el propio Pedro Messone, que se revela como actor recio y quien canta, además, dos hermosas canciones...”<sup>9</sup>. Tal criterio comercial, dominante durante tantos años, que había conseguido ahuyentar al público que buscaba, entra en colapso. *Sonrisas de Chile* (1970) de Bohr y *Gracia y el forastero* (1974) de Reischemberg, son las últimas películas de esta tendencia, y sendos fracasos económicos.

*“Sumergirse en los valores subterráneos de la cultura chilena, en esto que constituye toda la mitología de los chilenos. Es preciso testimoniar este país, rescatar sus valores. Ahora, si los pueblos tienen su propia cultura, su propio sentido lírico, su belleza, entonces son pueblos con dignidad. De allí que crea que es muy importante que el artista cree una estética, una belleza, no que la cree, sino que la rescate, porque ésta existe. Haciéndolo, coadyuvará a dar identidad al pueblo al que pertenece y en cual vive”<sup>10</sup>.*

Estas declaraciones de Littin definen claramente la postura de este nuevo cine, de sólida base teórica y de motivación más estética que comercial; que obliga de ahora en adelante a mirar con otros ojos la actividad de cineasta.

El ascenso de la Unidad Popular al poder significó la acentuación del compromiso político del nuevo cine chileno, con resultados

que cinematográficamente no significaron un gran avance; sin embargo, la producción aumentó considerablemente, incluso más allá de lo que la infraestructura era capaz de sostener.

Miguel Littin fue nombrado presidente de Chile Films, que recupera su condición de organismo estatal del cine. Se prepara un ambicioso plan de producción con talleres y monitores, que pretende entregar cámaras a todas las organizaciones de trabajadores del país. Medidas como ésta y otras similares llevaron la energía de los cineastas a la elaboración de múltiples proyectos, muchos de ellos irrealizables, y a filmar todo lo que ocurría con una anarquía tal, que no logra verse en una distribución adecuada, ni en una superación formal.

Por otra parte, en 1970, se abrió la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago, con la intención de formar profesionales en teatro, cine y televisión. Desde el año 1968 funcionaba en Viña del Mar la Escuela de Cine de la Universidad de

---

*En 1970 se abre la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.*

---

Chile. La escuela santiaguina forma cineastas mediante mucho estudio teórico y la filmación de abundante material, produciendo varios cortometrajes y un largometraje documental: *Primer Año* (1972), de Patricio Guzmán, que es muy celebrado por la prensa oficial, a pesar de las limitaciones que presenta: exceso de manipulación de los contenidos, efectismos gratuitos de cámara, superficialidad y simplismo en la visión de algunos problemas. Conserva valor por el registro inmediato de los acontecimientos del momento.

<sup>8</sup> Op. cit. Cristian Santa María y Miguel Littin, *El chacal de Nahueltoro, vivisección y guión de una película chilena*, Zig-Zag, Nueva Universidad, 1970, pp. 16-17.

<sup>9</sup> Revista Ecran N° 1940, p. 8.

<sup>10</sup> *El Chacal de Nahueltoro*, op. cit., pp. 22 y 41.

La distribución comercial de las empresas norteamericanas cesa. Chile Films trae películas de los países socialistas y varios festivales. Littin renuncia a su cargo para realizar su segundo largometraje: *La tierra prometida*; Ruiz comienza a filmar *Palomita blanca*; Helvio Soto realiza *Voto más fusil*; Aldo Francia *Ya no basta con rezar*; Enrique Urteaga *Operación Alfa*; Alvaro Covecevic *El diálogo de América*; Rafael Sánchez publica su libro *El montaje cinematográfico, arte de movimiento*. Guzmán prepara *Manuel Rodríguez* y Fernando Balmaceda *Balmaceda*, producciones espectaculares de las que no se alcanza a filmar un pie.

La derogación de los decretos que protegían a la industria cinematográfica nacional y el alejamiento del país de algunos directores afectan el ritmo de producción vigente. Muchos años antes, las limitaciones del medio habían hecho emigrar al actor Lautaro Murúa, que en Argentina se transformó en un valioso realizador (*Alias Gardelito*, prohibida por la censura, y *La Raulito*).

---

*"Julio comienza en Julio" consigue un hábil equilibrio entre lo comercial y la buena artesanía cinematográfica.*

---

*La tierra prometida* es estrenada en París, *Palomita blanca* queda inconclusa y guardada hasta hoy en Chile Films. Se estrenan en el extranjero varias películas más que se estaban filmando en el país, y comienza a realizarse un cine chileno en el exilio.

#### Siete años

Sólo tres estrenos de largometrajes argumentales se han sumado a la anterior producción: la ya mencionada película de Reisemberg, *A la sombra del sol* (1974), de Pablo

Perelmann y Silvio Caiozzi, y la muy comentada *Julio comienza en Julio* (1979) de Caiozzi. A esto hay que agregar *Vías paralelas*, (1975) de Sergio Navarro y Cristián Sánchez, y *El zapato chino* de Cristián Sánchez, ambas obras de marcada tendencia experimental y que no han sido exhibidas comercialmente, como tampoco lo ha sido *Pepe Donoso* (1977), documental de mediometraje dirigido por Carlos Flores. El resto de la producción de estos años la constituyen los cortometrajes experimentales de los alumnos de la Escuela de Artes de la Comunicación, los documentales de encargo, el noticiero de Chile Films, y una gran cantidad de spots publicitarios, rubro que es la principal fuente de ingresos de los cineastas.

*Julio comienza en Julio* es lo que más ha dado que hablar, y no sin razones, ya que sin ser una obra de muchas pretensiones, consigue un hábil equilibrio entre sus intenciones comerciales y la buena artesanía cinematográfica, cosa bastante rara en el medio chileno, resultado de lo cual el público acudió masivamente a verla.

*Vías paralelas* de Navarro y Sánchez fue el examen con que sus realizadores obtuvieron su título universitario en la Escuela de Artes de la Comunicación, y muestra, caso único, la influencia directa de otro cineasta chileno, Raúl Ruiz, cuyo estilo, bien o mal asimilado, demuestra poseer la solidez suficiente como para crear escuela. Siguiendo ese mismo camino, pero con resultados superiores, es *El zapato chino*, donde la influencia de Ruiz continúa manifestándose, pero sin ahogar la presencia de una emergente visión personal de Sánchez, quien con el mismo ambiente de "lumpenburguesía", logra llevar al absurdo subyacente en este mundo a un intento de mayor profundidad indagatoria, recurriendo a ciertos elementos alegóricos, que no logran definirse aún totalmente. Obra netamente experimental, es la aproximación más interesante de los últimos años a la develación de una identidad propiamente nacional. Sólo resulta lamentable que sus limitaciones técnicas impidan una mayor proyección masiva.

*Pepe Donoso*, documental de 45' de duración fue filmado en 1975 con la dirección de Carlos Flores, quien junto a Guillermo Cahn, estuvo breve período en la Escuela de Artes de la Comunicación, retirándose para filmar:

"...era aquel un período más de reportaje que de cine, o de un cine que tomara distancias de lo que se estaba viviendo". Filma tres documentales de registro directo antes del año 1973, y luego trabaja en publicidad hasta que se presenta la oportunidad de "Pepe Donoso", mediometraje financiado por la productora Foco Films. Con muchos logros técnicos la película es un reportaje al novelista Donoso, que resulta mejor logrado en su acercamiento al personaje, que en la ilustración del mundo de sus novelas. Otro elemento de importancia es la intención de poner en evidencia la misma puesta en escena de la película, dejando chaquetas, micrófonos, y luces dentro del encuadre, para crear una conciencia de la mediatización del lenguaje utilizado.

De la escuela de la Universidad Católica comienzan a titularse cineastas desde 1975 a 1978, fecha en que terminan sus actividades. A diferencia de la escuela de Viña del Mar, la formación es más reflexiva que técnica, produciendo obras a veces muy intelectuales, pero que revelan individualidades expresivas más o menos marcadas. De las películas, ocasionalmente exhibidas al público, destacan algunos autores que muestran una asimilación más sistemática del lenguaje.

Entre ellos Ignacio Aliaga con *Campamento Sol Naciente*, documental de mucha sencillez y eficacia; *La tranquila muerte del chino Ormeño*, argumental de tema campesino, desarrollado en un tono intimista y mágico, donde también continúa presente alguna influencia de Ruiz.

Domingo Robles con *La huesa*, *Infierno y Obituario por el género humano*, obras de las más interesantes y personales del grupo. Las dos primeras son documentales, cuyo realismo se exacerba hasta una deformación desordenada e inquietante, que adquiere ribetes

alegóricos, a pesar de la declarada imperfección de su factura. El crítico Sergio Salinas dice sobre *La huesa*: "... Hay ahí mucha fuerza en las imágenes, algo inspirado, la expresión de un temperamento".

Cristián Lorca con *Felipe* y Mauricio Pesutic con *Confesiones*, son ejemplo de un buen manejo del lenguaje y de la estructura narrativa. Gustavo Graf-Marino realizó en Alemania: *Una huella invisible*, que obtiene la distinción Cineuc al ser exhibida en Santiago. Carlos Wittig, Rodrigo González y Domingo Garrido muestran también una buena realización artesanal.

En la actualidad Sánchez filma *Los deseos concebidos*, largometraje en 16 mm y color; Flores termina *Idénticamente igual, o el Charles Bronson chileno*; Sergio Bravo filma un largometraje documental *Rosa de las islas*; Guillermo Cahn termina un documental sobre Nicanor Parra titulado *Cachureos*; existiendo, además, otros proyectos de variadas dimensiones, todos financiados por iniciativas particulares, lo que significa: largos plazos de realización, intermitencia del trabajo, costos difíciles y pocas esperanzas de recuperar su inversión.

*Julio comienza en Julio*, para poder financiarse, obtuvo el auspicio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica, lo que la libró de pagar impuestos durante los tres primeros meses de exhibición, en lo que Alicia Vega, llama: *Un mecanismo abierto para los realizadores chilenos* (\*).

En agosto recién pasado, una nueva legislación sobre impuestos derogó la posibilidad de auspicio, obligando a todos los espectáculos universitarios a pagar el Impuesto al Valor Agregado.

(\*) Re-visión del cine chileno, op. cit., p. 48.

