

# I N T R O D

# L

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

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

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

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

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

# U C C I O N

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

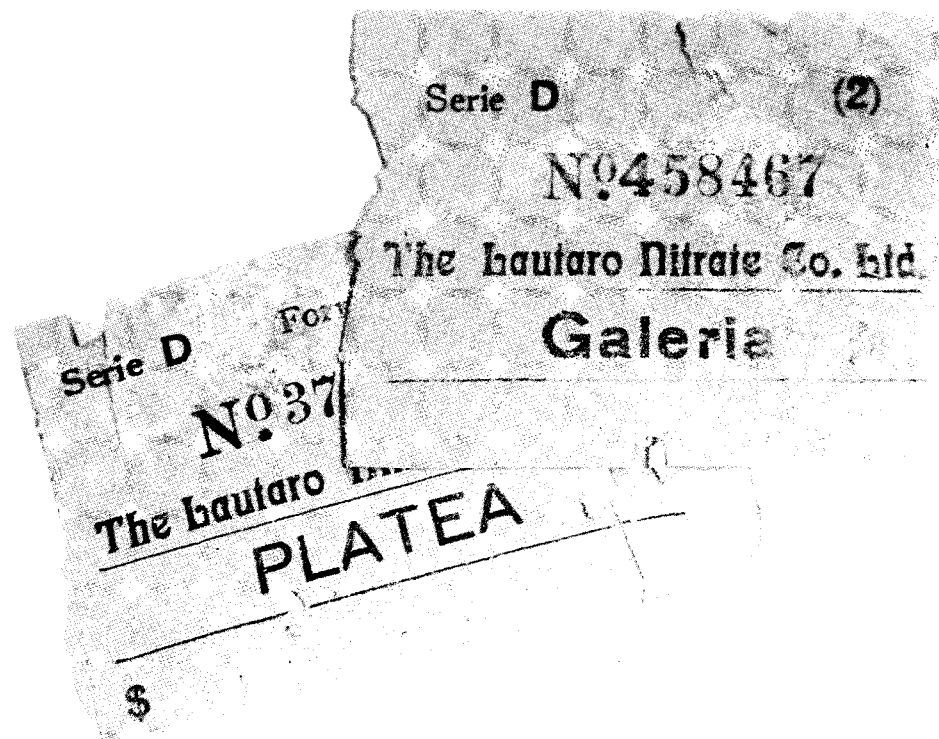
Un filme destacado, ya hacia el final del período, es *CALICHE SANGRIENTO*, de Helvio Soto, que origina protestas en el ejército, a causa de lo cual su proyección se prohíbe durante algún tiempo. La cinta relata una historia que se sitúa en plena Guerra del Pacífico y aunque entrega una visión desmitificada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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

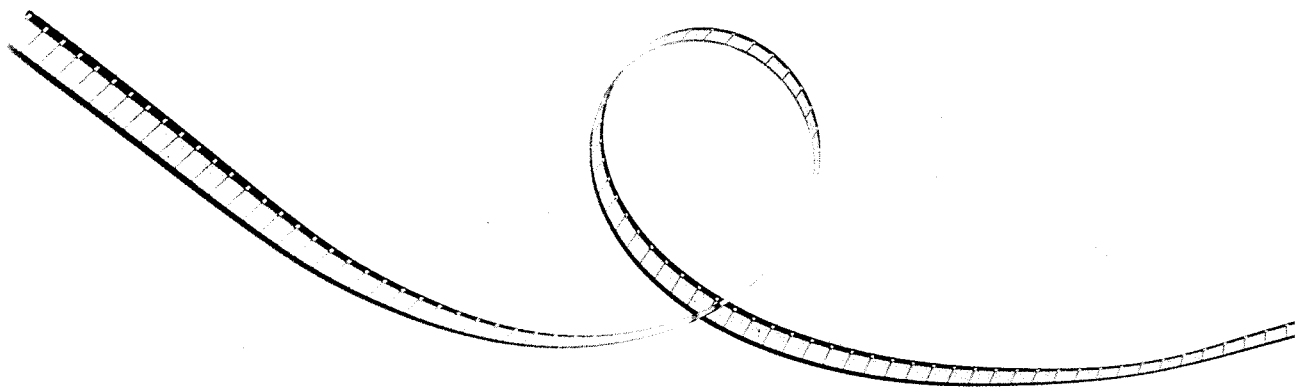
**L**a cinematografía chilena de la década del 70 comienza en verdad en 1969, a fines de octubre, con el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar.

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

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

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

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



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

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

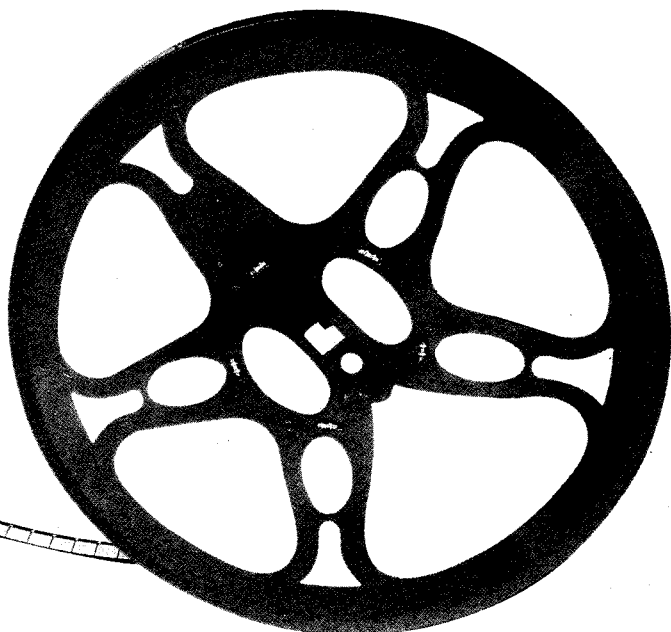
Este giro en los contenidos temáticos se expresa de un modo particularmente elocuente en el trabajo de los documentalistas, que asume, en la mayoría de los casos, una connotación fuertemente ideológica y contestataria. El documental de denuncia pasa a ser, para muchos, una suerte de credo, la forma de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

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

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

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

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



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

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





DEL MISMO FILME.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

NELSON VILLAGRA, PROTAGONISTA DEL FILME.



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

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

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

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

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

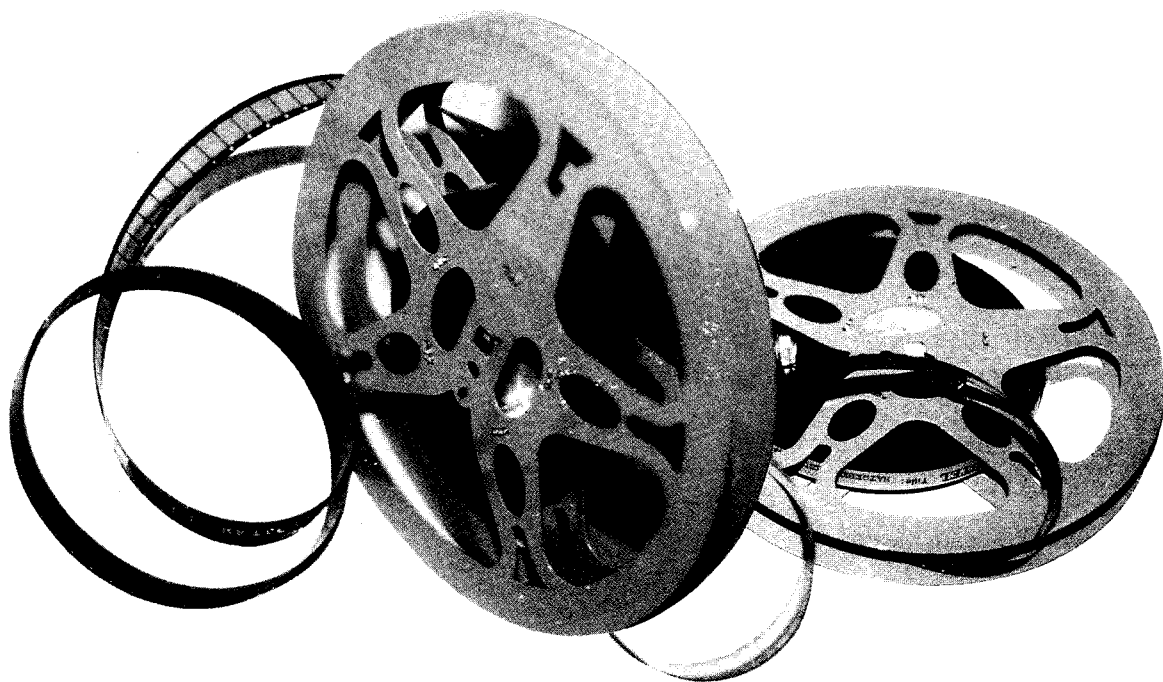
E

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

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

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

# E 1 9 7 0 Y 1 9 7 3



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

S

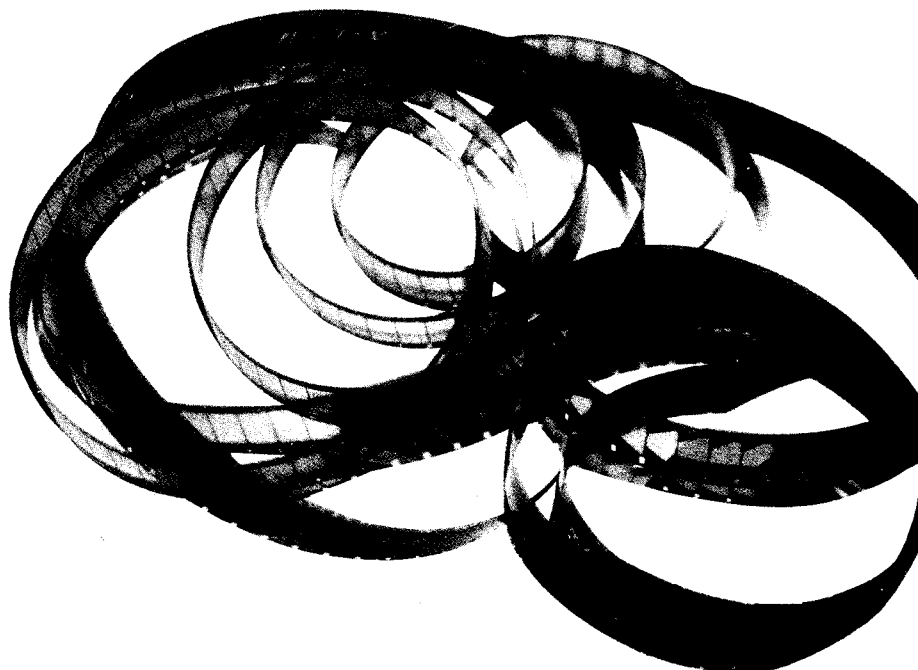
Septiembre de 1973 representa, como bien se sabe, un brutal corte histórico social, que produce no sólo un cataclismo en el plano político sino en todos los órdenes de la vida nacional, sin excluir, por supuesto, el de la creación cultural.

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

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

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

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

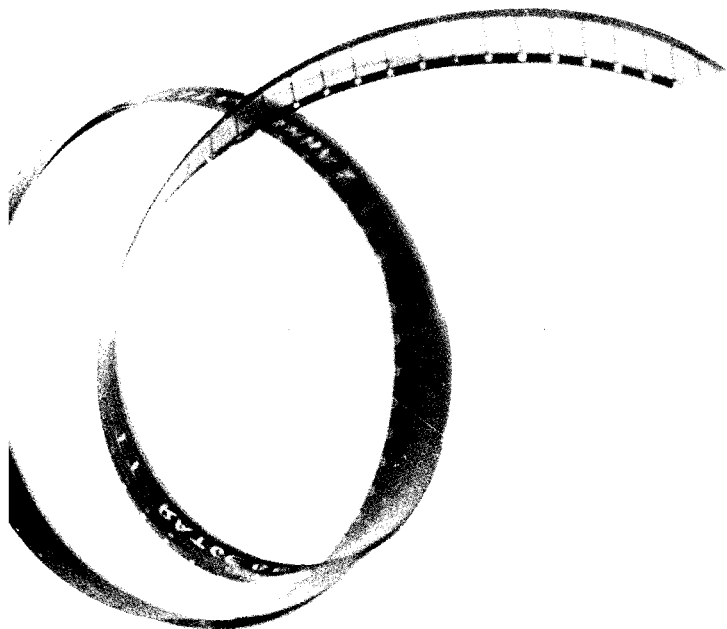


progresión significativa; una película en 1973, seis al año siguiente, quince en 1975, trece en 1976, catorce en 1977, dieciocho en 1978, veintitrés en 1979, veinte en 1980, otro tanto en 1981, veintidós en 1982 y veintiséis en 1983 (9).

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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





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

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

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

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

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

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

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

JORGE MÜLLER FOTOGRAMAS DEL MISMO FILME.



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

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

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

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

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

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

# FORMAS INTERNAS

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

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

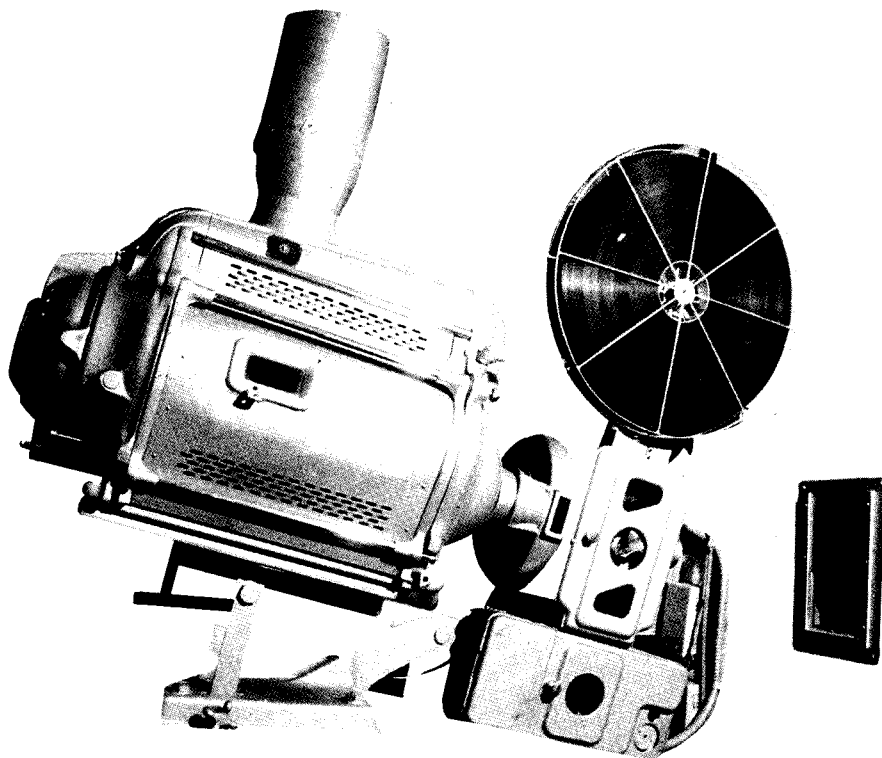
Sobreviene un lustro descrito como “travesía del desierto” del cine chileno. Realizadores, técnicos y artistas han emigrado masivamente, y las autoridades se encargan de dismantelar y desarticular las estructuras existentes. Fuera de eso, se derogan las leyes protectoras vigentes hasta entonces y se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

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

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

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

# DE SUPERVIVENCIA



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

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

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

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

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

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

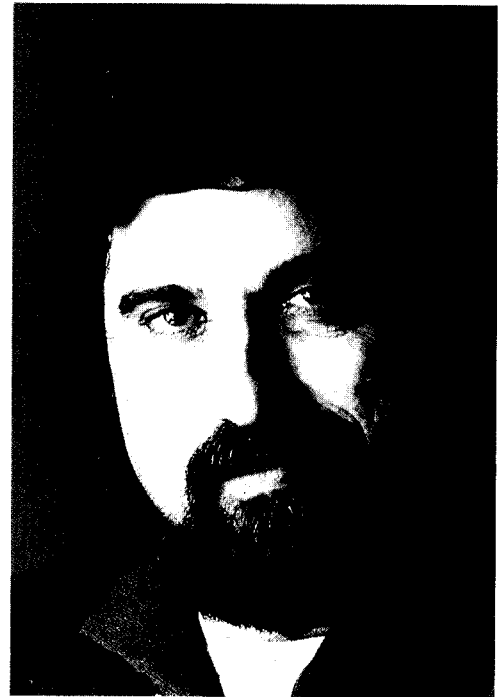


ESCENAS DE "JULIO COMIENZA EN JULIO" (1979).





SILVIO CAIOZZI, EL REALIZADOR.



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

# LOS SIGNOS D

# U

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

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

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

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

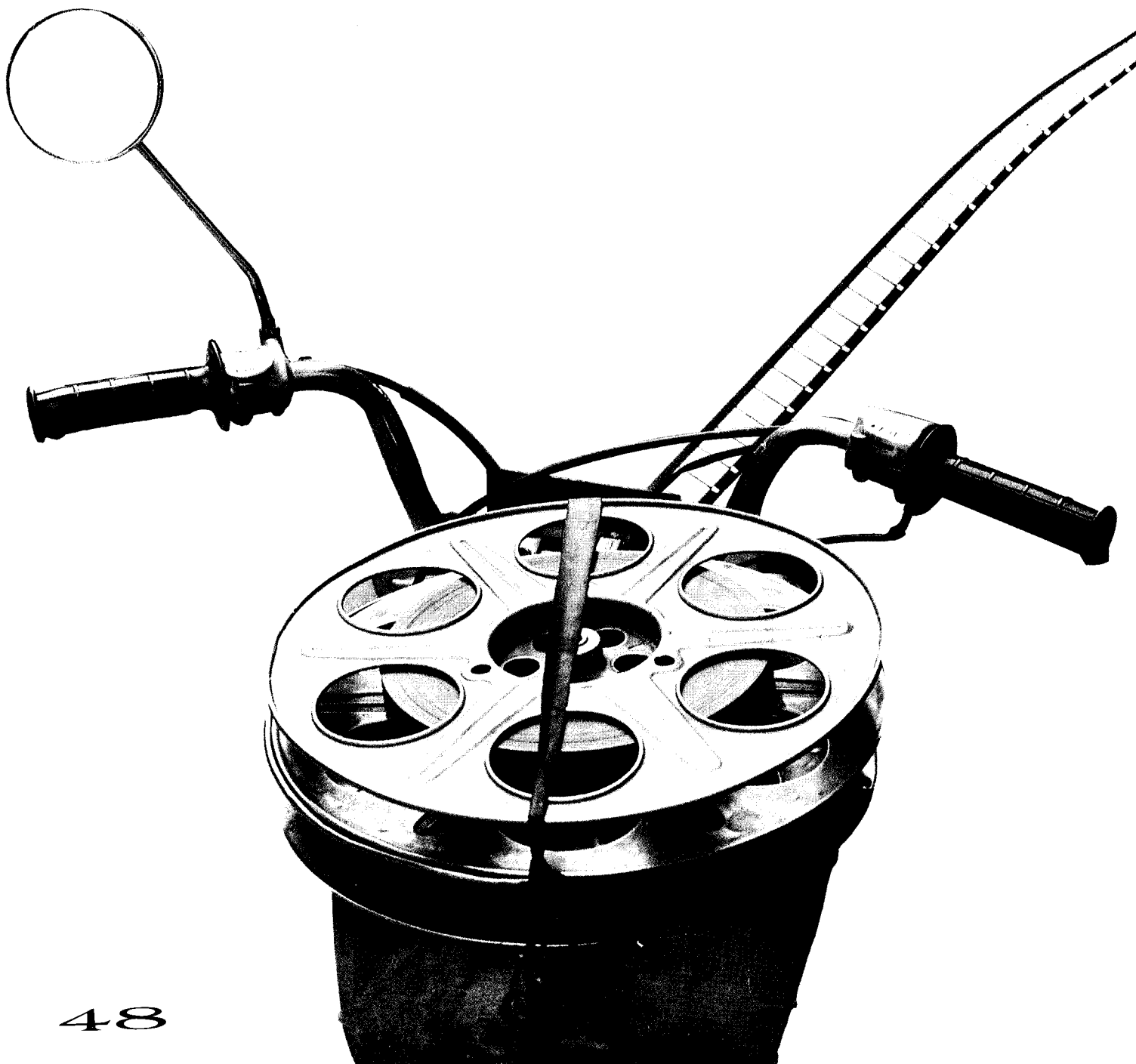
# E L R E T O R N O

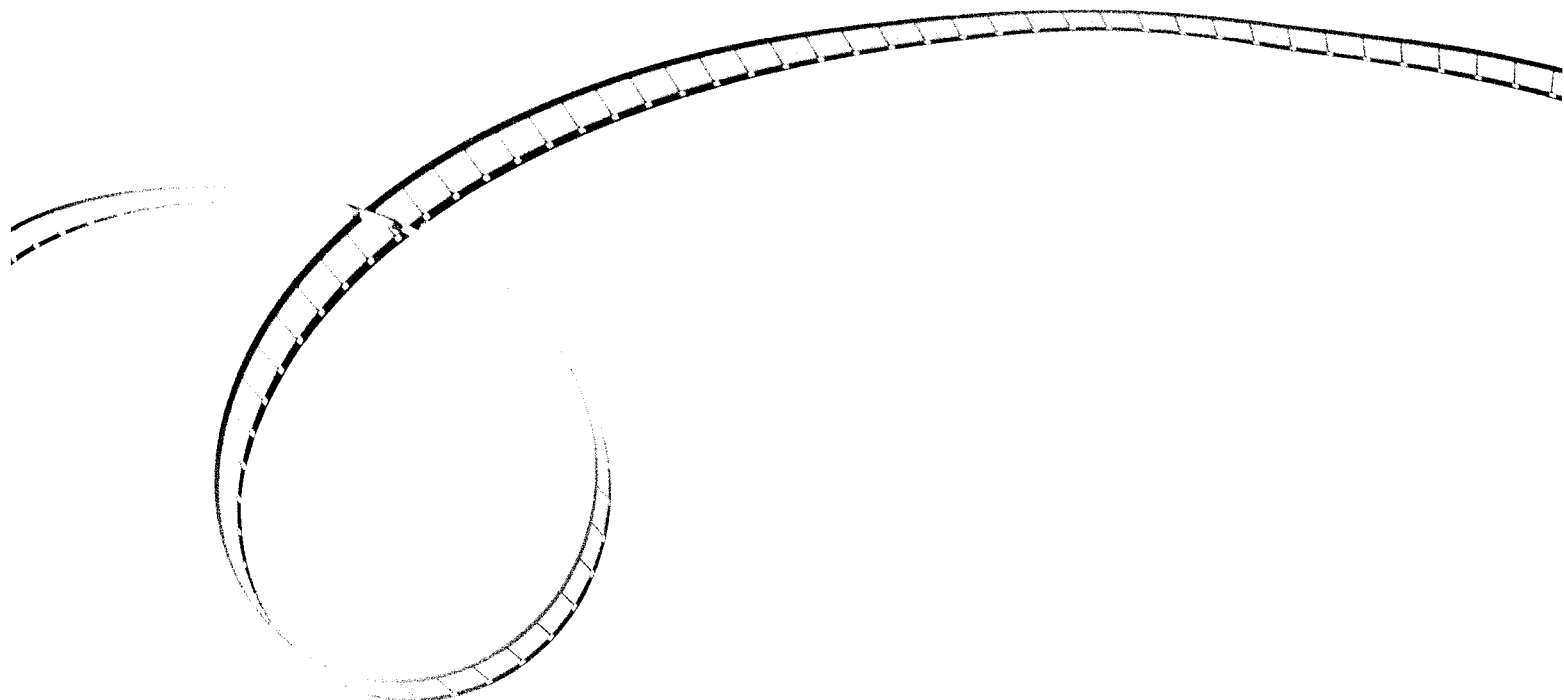


En el caso de aquellos que no renuncian a insistir en mostrar al país en sus filmes, se generaliza una tendencia a aprovechar los resquicios legales (o menos legales) que ha abierto la nueva situación política, para viajar a Chile y filmar lo que aquí se vive en ese instante. Lo hacen en ese mismo año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

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

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





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

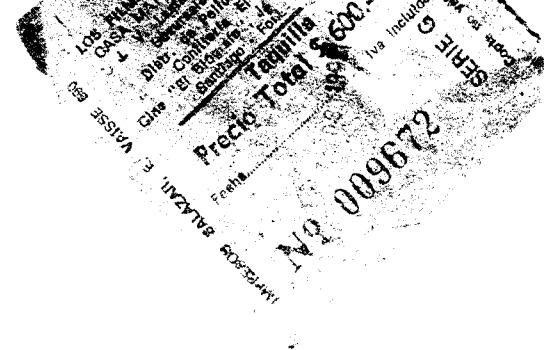
POSTERIORMENTE EN PARIS. REPRODUCIDOS, CON INFORMACIONES COMPLEMENTARIAS DE SUZANA PICK, EN EL NUMERO ESPECIAL YA CITADO DE LA REVISTA LITERATURA CHILENA. SUZANA M. PICK, "LA IMAGEN Y EL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO", EN LITERATURA CHILENA, NUM. CIT., PAG. 43.

SOBRE EL "CINE CHILENO DEL EXILIO" HAY NO POCAS REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS. EXCLUYENDO LAS OBRAS DE BOLZONI Y GUZMAN-SEMPERE, CONSULTENSE SOBRE EL TEMA TODOS LOS OTROS TITULOS QUE SE CITAN EN LA NOTA (8).

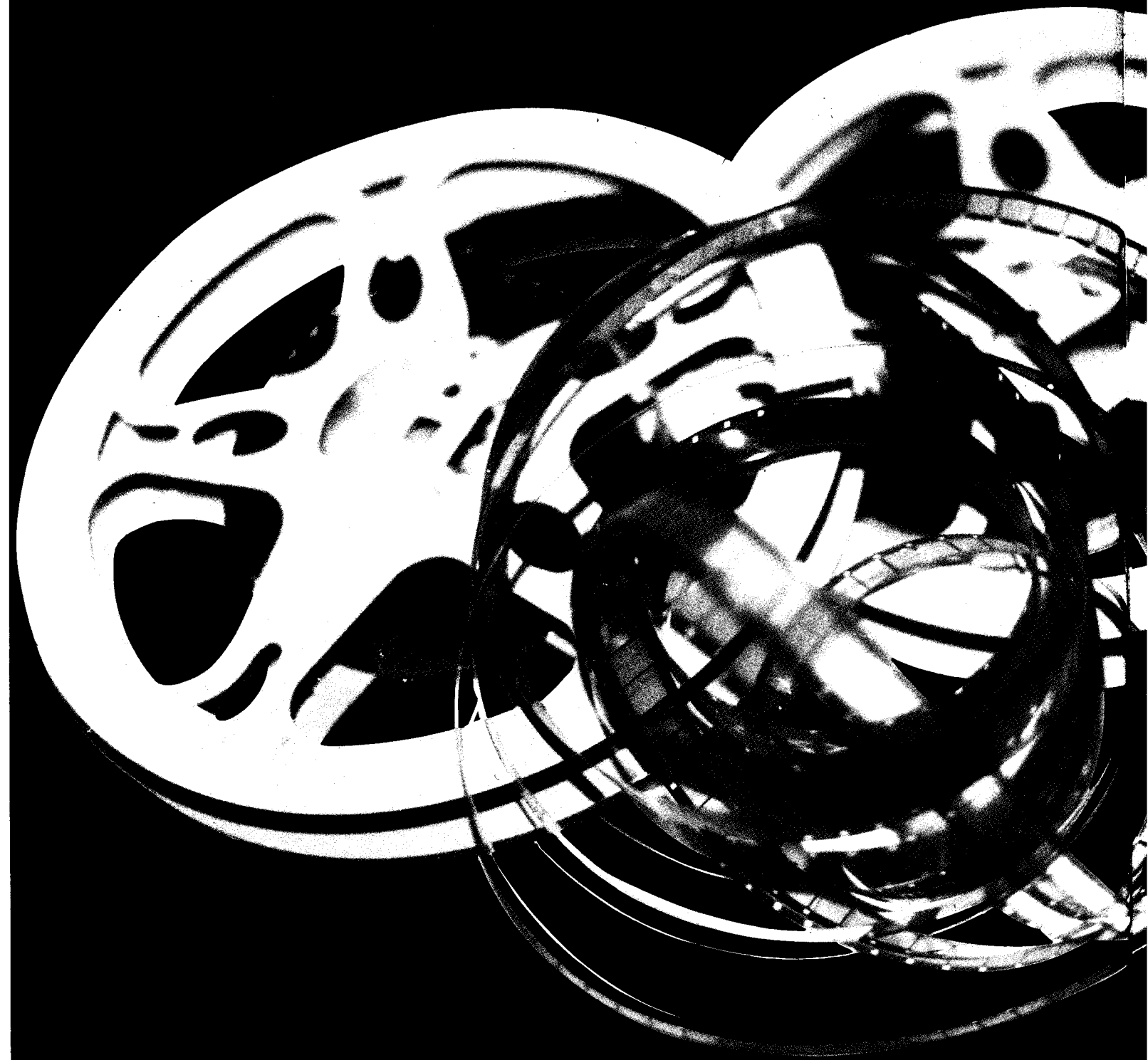
V. J. MOUESCA, OP. CIT., CAPITULO VI, "RAUL RUIZ: UN CINE SIN FRONTERAS", PAGS. 109-136.

LOUIS MARCORELLES, *LE MONDE*, PARIS, 20-V-76.

HAY UN CAPITULO QUE AQUI NO SE INCLUYE. ES EL CINE HECHO POR CINEASTAS EXTRANJEROS EN TORNO AL TEMA DE CHILE, Y QUE COMPRENDE UNA SORPRENDENTE CANTIDAD DE PELICULAS, CORTOS Y LARGOMETRAJES, DOCUMENTALES Y FILMES DE FICCION, REALIZADOS POR CINEASTAS DE MUCHOS PAISES DIFERENTES. UNO DE LOS CASOS MAS NOTABLES, TANTO POR LA CALIDAD COMO POR LA CONTINUIDAD Y VOLUMEN DE LO PRODUCIDO, ES SEGURAMENTE EL DE LOS REALIZADORES ALEMANES WALTER HEINOWSKI Y GERHARD SCHEUMANN, CELEBRES DOCUMENTALISTAS DE LA HOY DESAPARECIDA R.D.A. REALIZARON ALREDEDOR DE UNA DOCENA DE PELICULAS SOBRE NUESTRO PAIS, ENTRE ELLAS UNA TRILOGIA DE GRAN IMPORTANCIA: *LA GUERRA DE LOS MOMIOS*, *YO FUI*, *YO SOY*, *YO SERE* Y *EL GOLPE BLANCO*. LA PAREJA HABIA ESTADO EN CHILE ANTES DEL GOLPE FILMANDO NUMEROSOS ASPECTOS DE LA VIDA DEL PAIS, PERO VOLVIERON DESPUES, HACIENDOSE PASAR POR UN EQUIPO DE TELEVISION DE LA REPUBLICA FEDERAL ALEMANA, LO QUE LES PERMITIO, ENTRE OTRAS COSAS, RODAR EN EL INTERIOR DE PRISIONES COMO CHACABUCO Y PISAGUA. COMO ES NATURAL, EL GRUESO DE LA PRODUCCION ESTA COMPUESTA POR DOCUMENTALES, CUYA LISTA ES MUY EXTENSA. ALGUNOS DE LOS MAS SIGNIFICATIVOS: *SEPTIEMBRE CHILENO*, DE LOS FRANCESES BRUNO MUEL Y THEO ROBICHET; *EL CORAZON DE CORVALAN*, DEL SOVIETICO ROMAN KARMEN; *LA VICTORIA* Y *REINA LA TRANQUILIDAD EN EL PAIS*, DEL



ALEMAN PETER LILIENTHAL: *LA HORA DE LOS CERDOS*, DEL CUBANO SANTIAGO ALVAREZ: *LA ESPIRAL*, DE UN EQUIPO ENCABEZADO POR EL SOCIOLOGO BELGA ARMAND MATTELART: *LA SOLEDAD DE UN CANTOR DE FONDO*, DEL FRANCÉS CHRIS MARKER, SOBRE UNA VELADA DEDICADA A CHILE POR YVES MONTAND: *CHILE IMPRESIONES*, DEL ESPAÑOL JOSE MARIA BERZOSA, TETRALOGIA PREPARADA POR CUENTA DE LA TELEVISION FRANCESA: *ENTREVISTA CON SALVADOR ALLENDE*, DEL ITALIANO ROBERTO ROSSELINI: *CHILE, ¡HASTA CUANDO!*, DEL AUSTRALIANO DAVID BRADBURY, ETCETERA. TAMBIEN SE FILMARON ALGUNOS LARGOMETRAJES ARGUMENTALES, ENTRE OTROS, *CANTATA DE CHILE*, DEL CUBANO HUMBERTO SOLAS, Y *DULCE PATRIA*, DEL GRIEGO MICHAEL CACOYANNIS (CELEBRE POR SU PELICULA *ZORBA EL GRIEGO*), PERO LA MAS IMPORTANTE, TANTO POR SU CALIDAD COMO POR LA ENORME DIFUSION MUNDIAL QUE ALCANZO, ES *MISSING (DESAPARECIDO)*, DEL FRANCÉS COSTA-GAVRAS, CON LA ACTUACION DE JACK LEMMON Y SISSY SPACEK, RECIBIO LA PALMA DE ORO EN EL FESTIVAL DE CANNES DE 1982. (PARA UNA INFORMACION MAS EXTENSA, VER "CHILE VISTO POR LOS CINEASTAS EXTRANJEROS", APENDICE DEL LIBRO DE J. MOUESCA, *PLANO SECUENCIA...*, YA CITADO, PAGS. 179-194). LOS TERMINOS "DESARTICULACION" Y "RECOMPOSICION" FUERON ACUÑADOS POR MARIA DE LA LUZ HURTADO EN SU TRABAJO *LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN CHILE, LIMITES Y POSIBILIDADES DE SU DEMOCRATIZACION* (CENECA, SANTIAGO, 1985), OBRA ESENCIAL PARA COMPRENDER CABALMENTE ESTE PERIODO. V. JUAN CARLOS ALTAMIRANO, "LAS DICOTOMIAS DEL CINE DE ADENTRO", EN *CINENº 40*, SANTIAGO, OCTUBRE 1990. IBID. YESSICA ULLOA, *VIDEO INDEPENDIENTE DE CHILE*, CENECA, SANTIAGO, 1985. VER TAMBIEN SU ARTICULO "ESPACIO ABIERTO: LA PRACTICA COMUNICACIONAL EN VIDEO", EN *CHILE VIVE*, MADRID, 1987, PAGS. 128-130. IBID. POR LA CANTIDAD DE CULTORES DEL GENERO Y POR LA MAGNITUD DEL REPERTORIO ACUMULADO EN ESTOS AÑOS ES EVIDENTE QUE HACEN FALTA TRABAJOS DONDE SE ESTUDIE EN DETALLE ESTA PRODUCCION.





*VALPARAISO MI AMOR (1969), DE ALDO FRANCA.*



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



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

