

C PATRIMONIO CULTURAL L

Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Año VII / Número 25

Trimestral

Edición Otoño / Invierno de 2002 / \$ 1.000



El húsar de la muerte

1925

La imagen

Los 100 años del cine en Chile, conceptualizados en una intervención hecha especialmente para **Patrimonio Cultural** por el artista visual **Eugenio Dittborn**.

Pág. 3

La elipsis del documental

Pese a su calidad, los documentales chilenos han sido eludidos por los críticos de cine. Escribe el documentalista **Cristián Leighton**.

Págs. 10 y 11

Los primeros dibujos animados

En 1921 se estrenó *La transmisión del mando supremo*, primera película de dibujos animados hecha en el país, con dibujos de **Álvaro Serey**. Lo narra **Jorge Montealegre**.

Págs. 12 y 13

El diván de los pobres

Los vínculos entre psicoanálisis y cine. Escribe la psicoanalista **Francesca Lombardo**.

Pág. 14

Cine, fuente de la historia

¿Se utiliza el cine como fuente historiográfica? Escribe el historiador **Jorge Iturriga**.

Pág. 15

Hojeando el cine

Junto con el celuloide, también surgieron las revistas de cine. Ante la desaparición del primero, nos quedan las segundas. Escribe **Virginia Riaseco Perry**.

Págs. 16 y 17

Cine y literatura, la odisea

El matrimonio por conveniencia de ambos lenguajes: una odisea. Relato del poeta **Idoías Harris**.

Pág. 18

Apuntes de un oficio

Habla el maestro **Héctor Ríos**, director de fotografía de *El Chacal de Nahueltoro*.

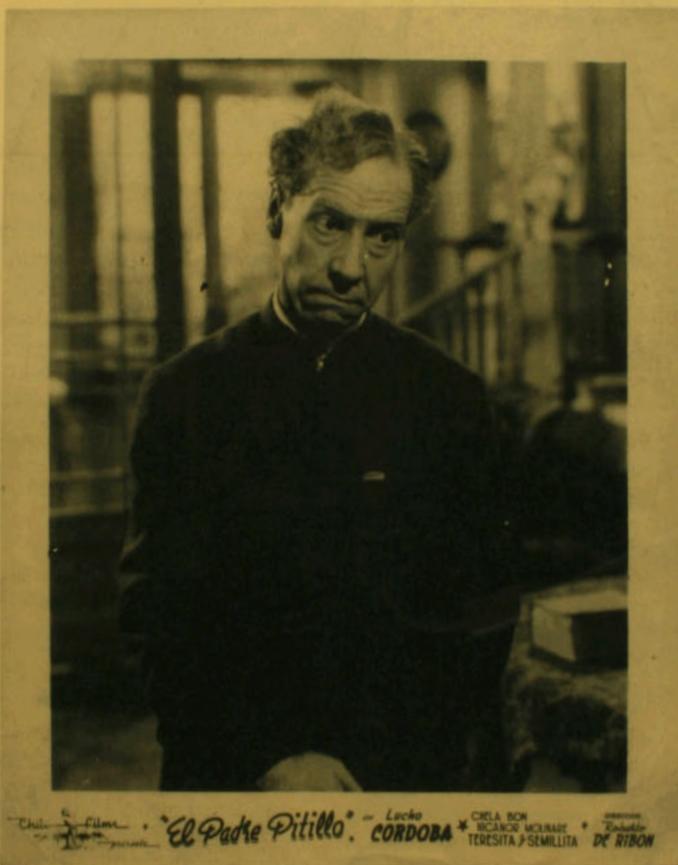
Pág. 19

Patrimonio fílmico

La historia cinematográfica chilena es cinematográfica: una devastación. Escribe la investigadora **Jacqueline Mousesca**.

Pág. 20

¿Cuál cine chileno?



El Padre Pitillo, de Roberto de Ribbón (1945).
[Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

(1902-2002)

CIEN AÑOS

El 26 de mayo de 2002 se cumplen oficialmente 100 años de producción cinematográfica chilena. La idea es escarbar en las claves de nuestro agrietado patrimonio fílmico y en cómo (no) nos hemos mostrado en el celuloide. El emblemático actor **Nelson Villagra**, la cineasta **Maga Meneses** y el actor-guionista-realizador **Gregory Cohen** dialogan con el editor sobre las eternas dificultades para la consolidación de una filmografía siempre traumatizada.

Págs. 4, 5, 6 y 7

En busca del cine perdido

La reiterada dificultad para contar historias en los largometrajes chilenos, es motivo de cuestionamiento por parte de la pluma de un involucrado directo: el guionista **José Román**.

Págs. 8 y 9



Norte y Sur

1934

Nos revisita El Húsar

Notable caso de re-creación patrimonial: El húsar de la muerte, película muda de 1925, se transforma en teatro del año 2000. Escribe la periodista **Verónica San Juan**.

Pág. 21

Las salas de cine de hoy

Nuevas salas para una nueva ciudad con una nueva sociabilidad. Escribe el antropólogo **Christian Matus**.

Pág. 22

La crítica desmemoriada

Crítica a la crítica de cine. Escribe el crítico **Álvaro Bisama**.

Pág. 23

Antofagasta, "Hollywood de Sudamérica"

En los años 20 la ciudad del norte, con **Carlos Santana**, fue una fábrica de cine muda. Escribe **Hans Mülchi**.

Págs. 24 y 25

¿Cien años de cine?

La investigadora **Eliana Jara** revela aquí su último hallazgo: el cine chileno tiene más de cien años.

Pág. 26

Cronología clave

Los hitos de estos 100 años de cine nacional.

Pág. 27

(Re) lectura de Bourdieu

Invitación a re-leer al notable pensador, muerto en enero en París. Escribe **Adriana Valdés**.

Pág. 28

Luis Moulian

Una página que le debíamos. Escribe **Raúl Ojguín**.

Pág. 29

Bitácora

Breve viaje por las actividades culturales patrimoniales.

Págs. 30 y 31

Delirios

Las películas que nunca existieron, según el alucinado **Darío Oses**.

Pág. 32

Patrimoniales

Rufino

Pág. 2

Hervi

Pág. 32



PATRIMONIO CULTURAL
Año VII / N°25
Otoño / Invierno de 2002

Revista trimestral
de la Dirección de Bibliotecas,
Archivos y Museos (DIBAM),
Ministerio de Educación de Chile

Directora y representante legal
Clara Budnik Sinay

Consejo editorial
José Bengos, Clara Budnik, Angel Cabeza,
Marta Cruz-Coke, Marta Lagos, Alberto Madrid,
Marcelo Mendoza, Jorge Montealegre, Rafael Otano,
Pedro Pablo Zegers

Comité editor
Gonzalo Catalán, Gloria Elgueta, Carolina Maillard,
Marcelo Mendoza, Paula Palacios, Virginia Rioseco,
Roxana Seguel

Editor
Marcelo Mendoza Prado
(mmendoza@oris.renib.cl)

Coordinadora de redacción
Virginia Rioseco Perry
(vrioseco@oris.renib.cl)

Diagramación
Angel Spotorno Lagos

Secretaría
Liliana Aguayo Alvarez

Oficina
Alameda Bernardo O'Higgins 651
(Biblioteca Nacional),
Santiago de Chile.

Teléfonos: 3605384 - 3605400
Fax: 3605384

E-mail
bnrevist@oris.renib.cl

Impresión
Litografía Valente
(que sólo actúa como impresor)

Página web
www.patrimoniocultural.cl

Patrimonio Cultural es una revista trimestral de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), institución del Estado de Chile dependiente del Ministerio de Educación. Se distribuye a todas las bibliotecas públicas y a centros académicos y relacionados de la DIBAM, así como a instituciones académicas vinculadas a temáticas patrimoniales y de identidad.

Patrimonio Cultural se vende en kioscos y en algunas librerías, y está disponible a suscriptores (a un precio de \$ 4.000 por cuatro números), quienes podrán recibirla en sus domicilios.

Patrimonio Cultural aparece cuatro veces al año, el día de inicio de cada estación. Así, la edición del Otoño asoma en kioscos el 21 de marzo; la del Invierno, el 21 de junio; la de Primavera, el 21 de septiembre; y la del Verano, el 21 de diciembre.

Los números anteriores que no estén agotados pueden adquirirse en nuestra oficina, ubicada en la Biblioteca Nacional.

La Imagen (de la página de la derecha) es una intervención del artista visual **Eugenio Dittborn**, realizada especialmente para **Patrimonio Cultural**, referida a los *Cien años del cine chileno*. [Eugenio Dittborn, 2002]

Cartas

Divertimiento

Soy estudiante de Historia, licenciatura en Educación, y desde esta perspectiva me parece que el trabajo que realizan en **Patrimonio Cultural** es de gran calidad y de muy buenos contenidos. Por lo demás, soy lectora empedemida, y lo que he podido encontrar en las páginas de algunos ejemplares me ha gustado bastante.

A propósito de esas lecturas, encontré en uno o dos números atrás todo un desarrollo de la temática de la cultura oral, la «oralitura» y otras cosas relacionadas. Y, como mi tesis es de historia oral, me interesé en saber si podrían colaborar conmigo sugiriéndome algunas referencias bibliográficas. El tema es el divertimento en Santiago entre los años 1960-1990, y las transformaciones de éste a través de los convulsionados hechos que dieron vida a la historia de este país. Se pretende descubrir qué relación existe en las transformaciones ocurridas en el divertimento de los chilenos de clase media (ése es el sujeto histórico) con los cambios políticos vivenciados en el período.

La idea es reconstruir esa historia desde la voz de sus protagonistas. Por eso el empleo de la técnica de la historia oral. Por tanto les agradecería que compartie-

ran algunas ideas al respecto, alguna referencia bibliográfica o, tratándose del tema, alguna referencia experiencial que pudiera resultar aportadora.

Muy buena la revista.

Loreto Jara,
Santiago

Lustrabotas

Hace ya un tiempo atrás consulté en la Biblioteca Nacional sobre los lustrabotas y, para mi sorpresa, el único material disponible fue un artículo en su revista.

Ahora, lamentablemente, no puedo tener acceso a estos documentos de manera directa, pero me gustaría saber los datos de esta revista.

Le estaría enormemente agradecida si usted me pudiera ayudar.

munimunix@tutopia.com

Muy corto

Lo mío es muy corto. Tan sólo quería dejar por escrito lo siguiente: con los números dedicados al Destierro y al Cobre, **Patrimonio Cultural** ha entrado a las ligas mayores. Grande revista.

Juan Luis Valdívieso,
médico, Santiago

Casi envidia

A mi parecer, es casi normal que mi mujer (chilena) se emocione con vuestra revista, pero no lo es tanto que a mí me ocurra (casi) lo mismo. Aunque la lectura del último número (El cobre) me anima a escribirles. No es habitual que una revista institucional huya del *papier couché* o de las personas vinculadas a la tierra que representa. Os puedo decir que **Patrimonio Cultural** me da casi envidia y que estoy seguro que lo mismo le ocurrirá a los buena parte de no-chilenos interesados en el mundo con mayúsculas.

Felicidades sinceras, pues, y una pequeña pre-propuesta a partir de algo que ya tratásteis por encima en un número anterior: ¿para cuándo un monográfico sobre el patrimonio chileno en el exilio? (comparable, por ejemplo, al español post guerra civil en México, pongamos por caso): una herencia cultural que Chile sin saberlo, quizás, ha regalado a Occidente.

PD: El estilo "literario" de vuestra revista también es muy bueno (comparable al único diario bien escrito de España, para desgracia nuestra: *el ABC*. Aunque parezca mentira, es un elogio).

Martí Porter,
La Garriga, Catalunya

Se agradece

Este número, dedicado a los *Cien años de cine chileno (1902-2002)*, contó con la especial colaboración de Jacqueline Mouesca, Nelson Villagra, Cristián Leighton, Germán Marín, y Sergio Marras. **Patrimonio Cultural** les agradece su desinteresado aporte y los exime de toda responsabilidad en la edición.

Las fotografías que dan la imagen del número, en su gran mayoría, fueron proporcionadas por la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, a quien agradecemos también su gentil contribución.

ectan

M. R.

N.º 1261

\$ 20.—

Precio en Argentina: \$ 2 m/n.

*Rosa Oliva Fernández de
Stgo/22 / marzo/955.*

*¡... Qui' churro
¡mías fenomenal!
¡Ay... Ay... Ay...*

HISTORIA DEL CINE CHILENO

por

Rosa Oliva Fernández

¿Por qué se suicidó M...? INFORMACION Y FOTOGRAFIAS EXCLUSIVAS en págs. 7

¿Cuál cine chileno?

Coitus interruptus

Marcelo Mendoza Prado

Con el cine chileno ha habido un abandono de proporciones. Esto se ejemplifica en algo tan concreto como es que físicamente hay muy pocas películas que ver: nuestro patrimonio filmico ha sido aniquilado. Entonces, ¿cuál es el cine chileno?

Maga Meneses:

-Quisiera precisar que el cine es uno de los lenguajes más complejos de las artes, porque involucra trabajar con dos hemisferios de la cabeza al mismo tiempo. Tienes que desarrollar la creatividad, la sensibilidad, el talento, por un lado, y por otro la capacidad de trabajar con medios tecnológicos muy complejos, muy sofisticados, muy caros. Por lo tanto tienes un lado de ingeniero y un lado de artista. Constituye un lenguaje narrativo que involucra conocimientos de muchas áreas, como la literatura, la pintura, la música, el manejo del tiempo. Son obras que se desarrollan en el tiempo. Yo creo que el cine además es una herramienta muy importante de creación de identidad. En la medida en que hay cine nacional, esa nación puede verse de alguna manera, se puede reconocer en cómo habla, en cómo se mueve, en cómo se viste, en cómo se relaciona. Al no haber cinematografías nacionales se pierde la identidad.

Nelson Villagra:

-Una cosa esencial a distinguir en el cine es que se trata de un lenguaje estético. El problema de la identidad es una cuestión accesoria. Fundamentalmente es una consecución de un objeto sensible que sea capaz de comunicarse con el colectivo. Desde ese punto de vista, yo creo que el cine nuestro ha tenido un problema relacionado con la capacidad estética del lenguaje desarrollado. En la

Se trató de un desayuno donde el emblemático actor Nelson Villagra no fue *El Chacal de Nahueltoro*, ni el guionista y actor Gregory Cohen estuvo dirigiendo *El baño*, ni la directora de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis Maga Meneses habló en mapudungun, como sí hacen los actores mapuches de su filme *Wichán*. Nada de eso: esta vez todos ellos se sentaron -en el Café Off de Record- junto a **Patrimonio Cultural** para desempolvar una cinta de celuloide virgen. Aquella que, con motivo de la conmemoración de los cien años de cine en el país, intenta contestar qué cosa ha sido eso que llamamos cine chileno.

Y no sólo con las materias: con respecto al entorno que estábamos viviendo como niños primero y después como adolescentes, el cine chileno funcionaba afuera y funcionaba poco, porque nunca había muchas películas chilenas. De repente en el teatro San Martín veíamos *Tierra quemada*, pero eran cosas personales, no estaba afianzado por la estructura educativa. La diferencia es que el cine norteamericano o el cine europeo en cantidad había mucho más. Y se podía consumir en cualquier lado. Aquí hay algo importante: el cine de barrio. Siempre hablo de cómo uno accede al cine cuando niño y el cine de barrio conformaba un elemento bastante democrático en el consumo del cine. Yo vivía en el paradero 18 de Gran Avenida, iba al Cine Moderno: daban cuatro películas; entrabas a las 2 de la tarde y salías como las 8. En esas cuatro películas veíamos una película mexicana, *Santo contra el enmascarado de plata*, una de Jerry Lewis, una de Fellini y una norteamericana típica: películas de cine arte, de clase B y de clase C o D. Cuando me tocó ver *Eclipse* de Antonioni, como a los 9 años, después



La dama de las camelias, de José Bohr (1947). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

ficción, a mi juicio, ha sido menor que en el lenguaje documental. Yo como espectador me siento mucho más conmovido por los lenguajes que he

la conmoción de la experiencia humana. Entonces, desde ese punto de vista, ¿por dónde hincarle el diente al desarrollo del cine nacional?

cine chileno a uno? Yo me acuerdo que en el colegio a mí me llegaba la literatura chilena en forma natural por medio del ramo de Castellano.

de una película de Jerry Lewis, dije: "Chuta, si está dentro de la misma programación también es cine". Es una manera distinta de aproximarse al cine. Era de una manera democratizada y no fragmentada como ahora. Hoy vas a ver cine arte por aquí... De partida las películas habituales que uno veía en esa época ahora son consideradas arte, consagrado por el tiempo. Yo me acuerdo que en contadas ocasiones vi en esos cines películas chilenas. Y es verdad lo que dicen: sin duda que ver cine define una identidad, porque uno se ve reflejado en la pantalla. Entonces la cultura, escasa en la panta-

"Yo como espectador me siento mucho más conmovido por los lenguajes que he visto a través de los documentales en este país que por la ficción"
(Nelson Villagra)

visto a través de los documentales en este país que por la ficción. Me sobran dedos de una mano para nombrar las películas de ficción chilenas que me han conmovido o que se han convertido en un hecho cultural, cultural en el sentido de

-Si hay cinco películas memorables en toda nuestra filmografía, como dice Nelson, ¿se puede decir que hay algo identificable como "cine chileno"?

Gregory Cohen:

-¿De qué manera le llega el

También íbamos a algunas exposiciones. Pero no me acuerdo ninguna vez en que una muestra del cine chileno, una película chilena, haya formado parte de un material de reflexión con respecto a las materias que estábamos viendo.



La chica del Crillón, de Jorge Délano (1941). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

lla, se asume como una cultura extranjera. Mis referentes identificatorios eran las cuatro películas de la tarde. Luego uno empieza a darse cuenta que el cine es algo que se hace en otros lados, y sólo esporádicamente en Chile. Es claro que el cine es muy movilizador, en términos de espejo, en términos de ver ahí la identidad de uno.

-Hay un hecho sintomático: la década de 1920 es la década que más cine se hizo en el país. Se trata de cine mudo. No sé qué les dice eso. Tiene muchas lecturas posibles. Una es que la sonoridad, que llegó en la década siguiente, produjo un trauma: ver a uno de los nuestros en la pantalla levantando la voz era quizá una cosa muy fuerte...

Cohen:
-Pero también ahí se puede hacer un paralelo con lo que estaba pasando internacionalmente. El cine que se hizo en Chile entonces sustituyó, de algún modo, lo que no podía llegar con facilidad en ese tiempo desde fuera. Hoy tenemos el mercado absolutamente copado, sobre todo proveniente de los Estados Unidos. Esto no sólo ocurre aquí: en Francia es difícil encontrar en cartelera una película francesa.

-El predominio mundial del cine norteamericano es una muestra de que el cine, mucho más que cualquier otro lenguaje estético, es la industria cultural más influyente y creadora de cultura que existe. Y eso a lo mejor ocurre porque es el lenguaje que retrata más literalmente lo que uno vive, independiente de sus contenidos, o si está en formato documental o de ficción.

Meneses:
-Lejos es lo más influyente. Si no manejamos el lenguaje del

audiovisual estamos siendo bombardeados y permeados por una serie de códigos que ni siquiera estamos conscientes de que nos están invadiendo. Y así ese bombardeo se transforma en tu cultura, en tu referente.

Villagra:
-Tengo bastante esperanza en las opciones juveniles que empiezan a aparecer en el cine que se hace en este país. Yo participé en pleno en todo un proceso ideológico no sólo de Chile, sino en general de América Latina, que creo que nos afectó desde el principio del siglo XX, y nos siguió afectando durante todo el siglo pasado, y espero que en este siglo nos libremos: hablo del

“Tenemos una historia de un cine chileno que basa en la anécdota su principal recurso creativo, creyendo que está haciendo identidad. Eso es una gran mentira”

(Gregory Cohen)

problema del afán de la búsqueda de identidad. Yo no sé si Neruda se propuso escribir “poesía chilena”, o el resto de los poetas, que son el punto más alto que hemos tenido en términos de lenguaje estético. Me parece que no han estado muy preocupados de hacer “poesía chilena”, sino de hacer “poesía”. Creo que nosotros nos quedamos pegados en el problema ideologizante del afán de búsqueda de

identidad. Ese afán es una limitación. Y, para el caso del cine, ha sido una gran trampa.

Cohen:
-Yo he llegado a pensar que tengo que sacudirme de este problema de la búsqueda de identidad, porque yo soy uno de los participantes de un grupo de grandes grupos que hubo en este país desde los años 50 para adelante. Fue una verdadera peste esta cuestión de la búsqueda de identidad. Entonces casi era nuestro fin creador el buscar la identidad y hoy me empiezo a atrever a pensar que eso es una limitante de la que hay que sacudirse. Pienso que uno tiene que liberarse para poder

acercarse a un ser que es holandés o de donde sea: ahí hay un ser humano y a mí me interesan las relaciones de los seres humanos para contar en una determinada historia no como una peculiaridad.

-Es probable que sea ese trauma por el hallazgo de la peculiaridad de un hipotético “cine chileno” lo que ha producido un buen cúmulo de películas poco universales.

Villagra:
-Claro, porque no nos atrevemos a darle la vuelta a la tuerca a los personajes. En general, los personajes que me ha tocado representar en películas chilenas se quedan en el medio, no llegan hasta las últimas consecuencias. Esto lo veo desde mi punto de vista de actor.

Meneses:
-En el fondo, cualquier obra que surja de una necesidad creativa real va a trascender y puede ser universal. La historia de *El Chacal de Nahueltro* es profundamente puntual y local, pero es un problema humano que es legible en cualquier cultura. Es su logro-

da confección cinematográfica la que hace a la película universal.

Cohen:
-Cuando Nelson hablaba de la identidad, pensaba que la búsqueda consciente de la identidad intelectual es algo tremendo porque inmediatamente comienzan las metas: “yo quiero hacer una película con mi identidad”. Y ésta debería estar implícita. Sucede que nuestra identidad es bastante

inestable y nuestra autoestima bastante oscilante. Entonces la identidad se acota, se reduce a las expresiones, a un lenguaje, a un tipo de personaje, a un tipo de vestuario, a un tipo de locación, e intentamos hacer ver que eso es “lo chileno”, pero es más bien folklórico y anecdótico. Tenemos una historia de un cine chileno que basa en la anécdota su principal recurso creativo, creyendo que está ha-

ciendo identidad. Eso es una gran mentira.

Villagra:
-Cuando uno no tiene algo que decir rápidamente la anécdota llena ese vacío. Y además puedes tener éxito. Ahora, cuando el panorama se empieza a llenar con películas de *identidad chilena* en términos anecdóticos yo me empiezo a preocupar, porque las películas no solamente las veo desde el punto de vista estético: también las veo como producto de la ficción, porque por excelencia hacer cine es hacerlo para distintas generaciones. *El Chacal* todavía la están viendo y la van a ver los nietos y bisnietos. A mí me gustaría que una película hecha por mí la vieran en el año 2070 y sirviera para que la gente de esa época se imaginara lo que estaba pasando en este país en el año 2000.

-A propósito del peso del criollismo y del pintoresquismo en el cine de ficción chileno, y de que los personajes, según expresión de Nelson, “no dan la vuelta de tuerca”, el guionista José Román me decía que el problema no estaba en el guión, como siempre se señala, sino en la puesta en escena.

Cohen:
-A nivel de cine nosotros no tenemos nada que enviar en términos de artesanía y en términos de técnica a cualquier película de afuera. ¿Cuál es el



New Love, de Alvaro Covacevic (1968). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

problema? Que muchas artísticamente están muertas. Para mí eso pasa por el lado de la consistencia ideológica de la propuesta. El autor no es solamente un buen técnico, especialmente en el cine: es sobre todo un artista y como artista tiene que tener su propuesta ideológica. Rescato la palabra *ideológica*, porque ha sido tremendamente desprestigiada y desvalorizada, y la rescato en toda su esencia,

no como una posición política ni partidaria sino que tiene que ver con las ideas, con la proyección, con la reflexión, que tiene que ver con la especulación. Creo que tenemos pocas películas con consistencia ideológica. Nosotros, que tuvimos la experiencia de los 60, si algo nos dio fue eso. Es el gran aporte que podemos dar a las generaciones que se están formando ahora, que desde el punto de vista formal saben más que nosotros en términos de que nacieron con la imagen, bombardeados. Es importante que toda esta armazón técnica y este conocimiento tenga también una consistencia ideológica, lo que falta, por ejemplo, en los cortometrajes. Hoy en el cortometraje hay una propuesta tremendamente interesante, pero también hay un criollismo y pintoresquismo que tapa.

Meneses:

-Cada vez más la diferenciación de los medios cambia el lenguaje también. Hoy día mucha gente tiene una cámara y hacen películas que editan en el computador de la casa. En la escuela de cine los estudiantes hacen un trabajo en el taller con las reglas del taller y hacen cuatro por fuera, porque tienen sus cámaras propias y editan en el computador. La facilidad de producción, el abaratamiento de los

costos, es impresionante. Me parece que muchos tienen algo que contar, pero, al menos en mi experiencia docente, veo deficiencias al elegir, por ejemplo, las historias de ficción. En cambio, en el documental sí que saben elegir temas. He visto documentales asombrosos, hechos por chicos de 18 y 20 años. Lo que está claro, en todo caso, es que hacer cine es un trabajo de equipo. Y no hay en Chile una práctica de ese esfuerzo colectivo.

-El cine está profundamente vinculado a la memoria. Constituye un maravilloso registro epocal. ¿Qué rol ha cumplido el cine en el registro de la memoria de Chile?

Cohen:

-Diverso. En gran parte ha cumplido un rol anecdótico, nostálgico; y en menor grado ha sido formador valórico e

hablar, y todos me son seres queridos, objetos también, que se murieron. Es mi patrimonio. Me hubiera gustado haber tenido cualquier cantidad de películas que me hayan mostrado la antigua Farmacia Farrú. Qué bueno hubiera sido haber tenido todas esas películas que lamentablemente no están.

Meneses:

-Un caso es *Palomita Blanca*, que la estrenaron en el 92 y había sido filmada en 1973. El hecho de que hayan pasado casi 20 años para que se pudiera estrenar tuvo un efecto que fue mucho más allá de la película misma. Se transformó en un documento magistral.

Cohen:

-A mí me habría gustado que hubiera mil películas como *El Chacal*. Cuando uno la vio en su momento y cuando la ve ahora y cuando la ven los nie-

muy bajo, y lamentablemente ahora está bajando cada vez más, estamos volviendo a ver un cine anecdótico que, a mi juicio, tapa más de lo que muestra.

-Respecto de la memoria filmica, Chile debe tener el récord mundial de destrucción. Por ejemplo, todo nuestro patrimonio de cine mudo es una película, y todo lo que sabemos de historia del cine nacional ha sido escrito por investigadoras(es) que jamás vieron las cintas, porque no existen, y que debieron encontrar, entre las arenas de una revista, una pequeña referencia.

Meneses:

-Hay que preguntarse porqué. Quien ha rescatado las cinematografías nacionales en cada país es el Estado. Cuando murió Helvio Soto, a comienzos de este año, yo traté

mos que nos mandaran una película suya para mostrar acá. Nunca en Chile nadie se preocupó, y el Estado tampoco, por el cine.

Villagra:

-Es consecuencia de un comportamiento personal que tenemos en este país, porque la historia comienza en nosotros ahora. La historia del cine parte conmigo. En cualquiera de nuestras manifestaciones la historia parte con nosotros,

cuando más con un grupo, con la *generación de*, como una cosa abstracta, discontinua. Entonces lógicamente eso se refleja en el Estado, porque supuestamente todavía el Estado parece ser reflejo del ciudadano. Nosotros tenemos un trauma que no sé si proviene de los terremotos: estamos acostumbrados a que todo se destruya para recomenzar de nuevo. A mí me pasa con el teatro, que de los años 40 para atrás nadie se acuerda de nada. La memoria es un asunto traumático en nosotros. Supongo que será porque nunca hemos sido muy felices como generaciones en cada una de las etapas históricas que hemos vivido. Entonces, cuando uno no es feliz de algo, no quiere acordarse de los malos momentos. Voy a ir a una cosa anecdótica para no especular mucho. Hay una película que yo hice en el exilio, que se llama *Prisioneros desaparecidos*, de Sergio Castilla, que el mismo autor ha procurado esconderla. Es una película terrible: es una casa de tortura, con sus detenidos. Así se va borrando la memoria.

-Es muy brutal que su propio autor sea quien quiera borrarla.

Meneses:

-Se argumenta que las condiciones de mostrar eso nunca están. Que es demasiado duro,

“Es verdad que en Chile hacer cine todavía no se ha constituido en un oficio”

(Maga Meneses)

ideológico, aspecto para mí importante. Cuando veo imágenes tan ingenuas y básicas, como la de Manolo González en el Banco del Estado, me cautivan por lo que significa el entorno, porque significan lugares que ya no están, personas que ya no están, modos de

genera un espíritu de reflexión. Eso es memoria colectiva. Eso es el cine, no sólo una cuestión descriptiva con la cual tú te identificas. Es un elemento con el cual empiezas a reflexionar. Cumple una función ideológica, y creo que el cine chileno percibe ese rol

de buscar una película de él, la iba a proyectar y hacer un homenaje, porque Helvio fue profesor de la escuela, y no hay ninguna copia en cine de una película de Helvio acá! En la Cinemateca de Francia están todas. Al final, a través de la embajada francesa, conseguí-

demasiado crudo. Siempre hay argumentos así.

Villagra:

-Es tremendo que ni siquiera el autor reconozca que su obra va más allá de la contingencia política.

-Probablemente en muchas películas chilenas hay una carencia de intensidad dramática y eso lo relaciono con lo paródico, lo grotesco. La tragicomedia está inserta en nuestra cotidianidad. El Chacal de Nahueltoro es un caso donde sí hay intensidad dramática y por eso tal vez ha salido en esta conversación. En Chile en el velorio se echa la talla como mecanismo de defensa, para aminsonar el peso de la negra noche.

Villagra:

-Mi mujer, que es vasca, dice que los chilenos no tenemos sentido del humor, sino sentido de la burla. Como actor, cuando me toca un personaje de una película chilena, hay un momento en que digo: debería haber llegado un poquito más allá. A mí me pasa que me quedo muy frustrado porque siento que el personaje llegó hasta ahí nomás. Creo que nuestro cine ha avanzado mucho en términos de la factura técnica, pero en su estructura dramática se mantiene irresoluto. Se expone el problema, pero no se resuelve. Querría decir otra cosa: tengo la sensación que nosotros poco a poco hemos ido creando cineastas: lo que nos falta son autores. Es ahí donde yo encuentro el vacío. La trama, por ejemplo, es casi un concepto olvidado. Y la historia bien tramada es la que lleva la entretención, el interés y la conmoción, finalmente. Es lo que se ata de tal modo que no hay más que desatarlo cuando el conflicto se supera.

Meneses:

-Eso yo lo amarro con el desconocimiento del lenguaje ci-

nematográfico. En Chile falta realmente un manejo del lenguaje audiovisual de manera profesional. Hay escuelas donde se estudia literatura, hay escuelas de teatro, pero escuelas de cine ha habido sólo esporádicamente. Hay técnicos sueltos. La fotografía en cine es buena, y eso en gran medida se lo debemos a los talleres que ha hecho Héctor Ríos. En cambio el sonido es muy deficiente. La crítica del cine que se hace acá es contar una película. No analizan el lenguaje, cómo lo uti-

Villagra:

-Las imágenes que tengo, gran parte del conocimiento que tengo de la gente que es parecida a mí, es decir, de estos que llamamos chilenos, los empecé a ver a través de los documentales. De lo que recuerdo en mi memoria, todo el quehacer nacional depende del documental.

-No sé si se hay otros documentales en el mundo como La Batalla de Chile, que se hizo en el mismo momento en que acontecía lo que se

dad para captarla, se va generando ahí un diálogo con la realidad tremendamente creativo.

Villagra:

-En relación a esto, quisiera contar la experiencia de la filmación de la película *Tres tristes tigres*, que no es un documental, y que hicimos con Raúl Ruiz. La película se basa en una obra de teatro de Alejandro Sieveking. Raúl tomó la idea cuando nos vieron haciendo la obra. Raúl nos entregaba unas hojas mugrientas

que todavía no llega a constituirse en un oficio?

Meneses:

-Silvio Caiozzi es un gran maestro. Cuando filma, está constantemente enseñando cómo se dirige a un actor, por qué eligió esa locación, está haciendo escuela. De alguna manera, es lo que hace también Héctor Ríos. Pero en general eso no ocurre. Es verdad que en Chile hacer cine todavía no se ha constituido en un oficio.

-Nelson, tú dijiste textualmente: "Desde el punto de vista actoral me frustra, lo que pasa con el cine chileno, porque los personajes no son capaces de conducir una acción. Abandonan pronto la lucha". Al resto, ¿les ocurre parecido?

Cohen:

-Yo le encuentro completamente la razón, y no sólo para el cine. En el cine, te dicen que en el guión el tiempo de las secuencias debe ser corto. En *El baño* hay secuencias de 11 minutos, inexistentes en otros lados, y lo hice así precisamente para que los personajes pudieran plantearse, desarrollarse y consumarse o consumirse hasta las últimas consecuencias. Lo que dice Nelson es muy sintomático: se abandona muy luego la lucha, y como el Estado no nos ayu-



El chacotero sentimental, de Cristián Galaz (2000). [Gentileza de Productora Cebra]

liza el director, el montaje, la fotografía... No se analiza el cine como se analiza una obra literaria. Todo esto se verifica armando un staff de profesores para una escuela de cine. Es muy difícil encontrar profesores de producción, por ejemplo.

-Tomando lo que se decía antes acerca del documental. ¿les parece que los documentales, contrariamente a las películas de ficción, sí suelen dar esa vuelta de tuerca en cuanto a manejo del lenguaje? ¿Contamos mejor en documental que en argumental?

cuenta. O sea, se tiene la lúcida autoconciencia del registro de algo que a priori se determina como histórico.

Cohen:

-Registrar el nivel de ficción, ficcionar la realidad que estamos viviendo en el momento, es convertir inmediatamente una realidad en historia. Si la plasmas en imagen ya es historia. El documentalista, al ver la realidad, al pasar la cámara, al exponerla frente a la realidad, tiene la agudeza para captar que la realidad te va diciendo cosas fuertes. Si se tiene la disposición y la sensibili-

escritas a máquina a última hora, pero cuando empezamos a llegar a los lugares adonde filmábamos lógicamente nos encontramos con los personajes del lugar, del *barrio chino*, como se llamaba en ese tiempo a las últimas cuadras de calle Bandera al llegar a Mapocho. Encontramos un mundo que tuvimos que incorporar y empezamos a variar un montón la película. Hay bastantes escenas que no estaban previstas. ¿Qué hacíamos? Metíamos los personajes reales entremedio.

-¿Se podría decir que el problema del cine chileno es

da no hacemos nada. Sacrificamos nuestra propia propuesta y uno la verdad es que se cansa y eso es bastante aburrido, aunque por otro lado puede ser cómodo, porque la rutina es cómoda también. Por eso me parece que tu manera de decir trasciende a la actuación. Pero, desde el punto de vista actoral, dramático, es tremendamente vigente. Cuando vemos películas que están llenas de secuencias cortadas a la mitad, vemos que son puros *coitus interruptus*. Hay un problema de consistencia. Es muy patente eso de cómo nos vamos desinflando, y entonces nos empieza a quemar las manos el celuloide.

En busca de la ficción perdida

José Román

Para los que escriben sobre cine el tiempo no sólo parece haberse detenido, sino retrocedido a la época del *cine de papa*, como lo caracterizó la nueva ola francesa en los años 60. Algo huele a conformismo, a "peor es nada", a la consoladora comprobación de que al fin y al cabo podemos competir en festivales internacionales.

Lejos quedaron las obsesiones subversivas y transformadoras (no sólo del cine sino del mundo) para volver a la majadera y estéril polémica de si el guión es importante, de si el producto se ajusta a expectativas masivas confiadas en los rasgos idiosincrásicos o cosmopolitas. No hace mucho leí que unos jóvenes cineastas hablaban de las ventajas de explotar cinematográficamente nuestra variada geografía.

Entiendo que las generalizaciones suelen ser peligrosas, pero arriesgaré algunas consideraciones que pueden aplicarse a las tendencias más o menos perceptibles en la mayoría de las películas de ficción nacionales. Cuando se piensa tanto en proyectos como en resultados, trátase de realizadores, críticos u organismos de fomento, se pone la mira en el cine comercial, de éxito, que halague los gustos masivos. Se piensa aún en términos del cine-espectáculo, mayor o menor, tratando de emular una retórica narrativa sin llegar la mayoría de las veces ni siquiera a hacerse cargo del archiprobado modelo aristotélico, en experiencias que se traducen en cierta propensión estentórea por el *pathos* y el juego de la intensidad, la parodia o el humor negro (o más bien humor gris marengo, como el vestuario de los burócratas). La polémica sobre el guión es un ejemplo de nuestra regresión reflexiva. Con mucha seriedad se arguye -y sorprendentemente lo avalan también

Que algo se mueve en el cine chileno es indudable, si consideramos el éxito masivo de algunas recientes películas y su recepción en festivales internacionales. Tampoco podemos desdeñar la pulcritud técnica ni la voluntad autoral que anima a la mayoría de estas películas. Por otra parte se han aventurado revisiones, reseñas, análisis y ejercicios de interpretación de este fenómeno y del contenido de los filmes que lo componen. Nadie podría negar que el cine nacional ha crecido en el plano creativo, aunque no tanto en la reflexión teórica que lo circunda. Estas líneas pretenden advertir que las reseñas críticas o históricas del cine chileno se detienen sólo en lo que nos dicen las películas, en su dimensión anecdótica o, a lo más, en su construcción dramática, a partir siempre de modelos canónicos, cuyas pautas las impone la industria norteamericana.

como precisaba mejor Sadoul) y que se afina en el proceso de montaje. Nadie, excepto Rohmer, cree ya las afirmaciones de Eisenstein sobre el guión de hierro. Pero incluso este último consideraba ese guión como una concepción anticipada integral que contenía las disposiciones más íntimas de la creación, fundada en los criterios del más puro lenguaje cinematográfico. Ahora se piensa -y no sólo en Chile- que el filme es una adecuada ilustración de una anécdota preexistente, como si se tratara de una partitura musical que el realizador-ejecutante debe elaborar lo más fielmente posible. Ni más ni menos que los criterios dominantes en el Hollywood de las décadas del 40 y el 50. De ahí la obsesión por el guión, la construcción dramática, el relato novelístico.

Nadie pareció entender la lección de *Tres tristes tigres* y su propuesta netamente cinematográfica. Cuando apareció esa película, en 1969, hacía ya tiempo que Bazin y Kracauer, desde diferentes perspectivas, habían explorado la naturaleza del lenguaje cinematográfico, su ontología, destacando sus mecanismos expresivos específicos. Hace un par de años el libro *Poética del cine* de Raúl Ruiz reactivó algunas consideraciones sobre la necesaria libertad y autonomía



Nelson Villagra
Shenda Román
Jaime Vadell

TRES TRISTES TIGRES
una película de Raúl Ruiz
distribuida por Continental Films

Delfina Guzmán
Luis Alarcón
Luis Melo

Tres tristes tigres, de Raúl Ruiz (1969). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

algunos realizadores- que, como no existe el oficio de guionista profesional, no puede haber un cine mejor del que

Hace cuatro décadas que se llenaron páginas y páginas demostrando, a partir del ejemplo de los verdaderos cineastas,

guir una coherente continuidad. No he escuchado a ningún cineasta chileno sostener seriamente que su película se

del lenguaje del cine a las que sería necesario prestar atención. Sin intentar resumir sus premisas, sino haciendo más bien una síntesis de lo que creemos que el cine actual debiera ser y no es, nos atrevemos a enunciar algunas consideraciones generales. La preocupación por el lenguaje, ausente en el cine chileno, como en la mayoría del cine comercial de la actualidad, se refiere al filme como una forma de escritura y no tiene nada que ver con el guión. Se trata de la "escritura" -como lo advirtiera Astruc- que un director

"Hay muchas maneras de contar una historia, pero el cine chileno recurre sólo a una: la vieja construcción aristotélica asimilada de Hollywood, con su gastado lógica causal y el no menos gastado realismo psicológico con que construyen caracteres. Dicha opción se justifica mediante la consabida apelación al realismo, como si la realidad se presentara conforme a un orden retórico"

tenemos. Es la confesión tácita de no saber lo que es realmente el cine.

que el filme no nace en ese impreso -el guión- que sólo sirve de ayuda memoria para conse-

construye verdaderamente en el momento de su puesta en escena (o puesta en imágenes



Chile-films punto * Luis Gendreau * "EL DIAMANTE DEL MAHARAJA" * CON LA PARTICIPACION DE LA ACTRIZ ANITA TORRES * DUELA DEL AMOR * JOSEPH PELLEGRINI * KATHEL FRONTHAUB * ROBERTO A. RIBON

El diamante del Maharaja, de Roberto de Ribbón (1946). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

hace con su puesta en escena, su cámara y su montaje, proponiéndose los mismos problemas de estilo que se plantea un novelista o un cuentista. Esta preocupación abarca desde la forma narrativa en general hasta procedimientos específicos que hacen que el cine sea cine y no otra cosa. No he visto hasta el momento ninguna película chilena que proponga alguna novedad en torno al enunciador o narrador y las posibles combinaciones o permutaciones que pueden trabajarse en ese nivel. Se trata siempre del narrador

omnisciente que nos propone un relato unilateral y hegemónico que debemos aceptar sin reservas. Naturalismo y monotonía parecen las únicas opciones: el viejo cine-espectáculo que repudiaba ya la *nouvelle vague* en los años 60. Como consecuencia, tampoco el tiempo del relato es elaborado de otra forma que la estricta linealidad sobresaltada a veces por algún confuso *flash back*, a menudo inmotivado. Tampoco el manejo del espacio parece preocuparles mucho. En la mayoría de las puestas en escena no existe el espacio *off* como potencial dramático o narrativo, ni tampoco las salidas o entradas de campo, los movimientos de personajes sobre el eje óptico ni nada a descubrir fuera del marco del encuadre. La imagen, por mucho que se mueva la cámara, parece encerrada y compuesta de acuerdo a criterios pictóricos o fotográficos.

Es el resultado de la ausencia de preocupaciones por la imagen. La idea de una imagen encerrada en un encuadre se ha impuesto a partir de la nefasta influencia de la televisión, que a su vez es producto del mal cine. Un mundo bidimensional con sus personajes plantados como en un escenario y la ansiedad por conmovir fácilmente a un público pasivo y habituado. A todo ello se puede agregar una retórica escolar de montaje en que lo único que parece preocuparles es el respeto del eje de la acción: encuadres saturados de *close-ups*, planos de reacción y movimientos

de cámara injustificados, uso del campo y contracampo a menudo a destiempo y unas pausas y réplicas que entorpecen la fluidez narrativa.

Para la mayor parte de este cine, la imagen es el marco donde se "pone" la acción, se disponen los personajes y se la abre o encierra con el *zoom*. Un universo más o menos inmóvil movi-

asimilada vía modelos de Hollywood, con su gastada lógica causal y el no menos gastado realismo psicológico con que construyen los caracteres. Dicha opción se justifica mediante la consabida apelación al realismo. Como si la realidad se presentara conforme a un orden retórico, una progresión preesta-

la obsesión por la anécdota y las estructuras dramáticas transitadas. Un cineasta que tiene poco que perder ante una recepción de público siempre incierta, puede también jugar-se por un lenguaje personal y exploratorio.

Tomemos como ejemplo ese filme modelo que fue *Tres tristes tigres*. La anécdota parece

"Un país que carece de industria cinematográfica tiene, como contrapartida, algunas ventajas comparativas. Desde luego, una mayor libertad ante los modelos comerciales. Está la posibilidad de renunciar a la obsesión por la anécdota y las estructuras dramáticas transitadas"

lizado por la cámara -ojalá con un juguete moderno como el *steady cam*-. Se ha olvidado o nunca se supo que esa imagen pertenece a la naturaleza misma del arte cinematográfico y que sus propiedades significativas emergen de la manera en que es encuadrada primero y montada después. No se entiende que el personaje es un elemento más de esa imagen y no necesariamente su único motor. Pero demasiado a menudo ese espacio o es ignorado en beneficio de la situación dramática o es expuesto como una tarjeta postal -para no olvidar el arte de la fotografía- sin que lleguen a integrarse verdaderamente imágenes, personajes, banda sonora, con sus propiedades significativas específicas. Hay muchas maneras de contar una historia, pero el cine chileno recurre sólo a una: la vieja construcción aristotélica

blecida, modelos de representación canonizados por el uso (y abuso).

Tampoco la dimensión sonora parece quitarles el sueño a nuestros realizadores. Más allá del realismo de los ruidos ambientales y una música convencional elaborada en un sintetizador, nadie se aventura a explorar la función narrativa del sonido *off* o las interacciones posibles entre música diegética y no diegética, ni mucho menos descubrir las posibilidades de las asincronías o permutaciones entre las diversas bandas sonoras.

Un país que carece de industria cinematográfica tiene, como contrapartida, algunas ventajas comparativas. Desde luego, una mayor libertad ante los modelos comerciales. Está la posibilidad de renunciar a

no existir. A nadie importa si esos personajes tienen o no un objetivo y si su interacción obedece a una lógica causal. Ruiz se ha apartado deliberadamente de la pieza teatral en que se basa -mera "materia prima"- para descubrir imágenes-fuerza derivadas de lo cotidiano y de relaciones que parecen casuales a partir de personajes que reconocemos como reales, viviendo una cotidianidad en que tiempos y espacios se integran en situaciones enlazadas en una aparente fragmentariedad. Y, de pronto, el cineasta introduce un acto completo perteneciente a la obra original, escenificado en un espacio claustrofóbico, para romperlo a continuación con esa memorable paliza con un personaje propina a otro. Allí la reiteración y el movimiento de la cámara quiebra la unidad teatral, lo dramático, para

llevarnos a apreciar una solución totalmente cinematográfica. Lo mismo ocurre en ese memorable plano-secuencia final a lo largo de una calle de suburbios que culmina en esa cerveza bebida por el protagonista en tiempo real, para cerrar diegéticamente una historia que continúa abierta en el plano narrativo.

No quiero decir con esto que todas las películas deban ser como *Tres tristes tigres* y de hecho algunos emuladores poco felices fracasaron

en el intento de parodiarla.

Se trata simplemente de entender que el cine es un lenguaje que ha logrado muchas conquistas a lo largo de su historia. Que ese lenguaje requiere una familiaridad con la imagen y el tiempo del relato, que tiene una maleabilidad más sutil y a la vez más concreta de lo que se piensa. Que el más preciso guiño no logrará movilizar nada si no existe ese talento y voluntad de escritura que requiere el verdadero cine.

Tal vez la historia del cine chileno deba pasar por ese aprendizaje inicial de descubrir una manera de narrar que identifique primero las características de una realidad que a menudo se nos escapa entre estereotipos y lugares comunes. No pocos aciertos encontramos en obras como la filmografía de Caiozzi o películas populares como *Historias de fútbol* o *El chacotero sentimental*. Estos filmes son, en buenas cuentas, el resultado del esfuerzo autoral por legitimar una búsqueda de identidad. Pero considerar que estos logros son suficientes para proclamar una identidad cinematográfica no pasa de ser un menguado consuelo frente a precariedades manifiestas en relación con las conquistas del cine en el terreno del lenguaje.

Hemos pasado con acierto la prueba del producto masivo. Ahora nos queda la tarea de descubrir el cine.

José Román es guionista y crítico de cine.

La elipsis del documental

Cristián Leighton

Mi punto de partida es un síntoma. La detección de éste fue hallada en el siguiente cuerpo teórico: un libro titulado *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la Transición* (Editorial Grijalbo, 1999). Sus autores son Ascario Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. Allí observé el síntoma con toda claridad y asumido desde las primeras líneas del cuerpo-texto. En el prólogo de este ensayo declarado, sus autores exponen la decisión de revisar el imaginario fílmico del cine chileno en la década pasada explicitando que dejarán fuera de este universo de filmes todo trabajo de carácter documental.

La disección que los autores hacen corta el universo "cine chileno" dejando en su interior los largometrajes de ficción, los cortos y medimetrajes y los telefilmes (ficción para televisión), incluyendo sólo un documental casi a la fuerza o por una misteriosa razón. Explican la excepción diciendo que lo incluyen "aceptando la ambigua situación de *Pasos de baile*" (de Ricardo Larraín). Lo que para muchos, o pocos, pudiera ser una simple omisión, o incluso quizás una grosera falta de rigor intelectual, a mí me parece ser un excelente catalizador de ideas torrentosas para hacerse cargo del síntoma.

Como realizador de documentales me sobreviene una leve rabia el saber que estos "irresponsables" autores destierran del imaginario fílmico (territorio que ellos declaran tratar) no sólo a un género narrativo del cine, sino también a un trabajo y a una labor fílmica (o audiovisual, si se quiere decir en fraseología digital) realizada por muchos realizadores y productores de películas documentales. Tal vez tienen razón, y el concepto de imaginario fílmico que el libro pretende describir es la clave para entender la exclusión. Nuestro trabajo como documentalistas no tiene nada de imaginario o, mejor dicho, nuestros relatos provienen de la realidad y huyen de la creatividad argumental y ficcional.

En estos días uno no sabe si es mejor concluir o presagiar. Además, los tiempos de incertidumbres e incidencias cronológicas, como el siglo concluido y el recién iniciado, ponen el ánimo en el vértice más riesgoso de la mirada. ¿Hacia atrás o hacia delante?, es la duda que persiste en el observador. El campo de mi mirada, a petición de los editores de esta revista, debe ser *el documental*. Sé muy bien el riesgo que se corre cuando se confabulan elementos tan complejos y determinantes como un vasto tema, una visión crítica y una mirada bipolar que atisba el horizonte y también se gira hacia el pasado. Intentaré decir lo quiero decir con el riesgo de equivocarme, incluso herir, pero con el propósito de dar a entender algunas ideas (que el lector, neófito o no, podrá juzgar) sobre el documental y el cine chileno.



La Batalla de Chile, de Patricio Guzmán (1973). [Gentileza de Productora Nueva Imagen]

“Lo que ha existido es la falta de sensibilidad y cultura para entender que el documental es finalmente un lenguaje: el encuentro físico y metafísico entre el sujeto, el dispositivo cinematográfico y la realidad”

¿Qué se imaginan? (prosigue mi molestia). Corrijo: ¿qué se pierden? Quizás decidieron semejante omisión para evitar problemas teóricos, epistemológicos o, por último, porque significaba asumir una extensión de filmes demasiado vasta. Puede ser. Ellos afirman que la década de los 90 ha sido profusa en películas chilenas de ficción.

De todas formas sostengo que los motivos por los cuales existe esta elipsis histórica con el documental son insignificantes en su particularidad. Mucho más interesante y significativa es observarla en una mirada más general y, de pronto, histórica. Es decir, la arbitrariedad puede ser explicada en un contexto de sentido mucho más amplio. El libro citado no será el último texto sobre el cine nacional. Tampoco dudo que habrá otros por venir que incluirán al documental como género y otros lo volverán a omitir. Lo que me parece claro es que los libros de antes, los de hoy y los que vendrán seguirán sembrando la duda esencial. Mejor dicho, sin quererlo, evitarán la verdadera cuestión.

Innumerables textos anteriores, más proliferos e interesantes, han enfrentado la situación histórica del documental en Chile, y tengo la impresión que no acaban de decidir esa cuestión fundamental. Estos libros y ensayos (recuerdo mejor los de Vega y Mouesca) cuestionan en cierto sentido la fecha de aparición del documental. Es decir, los primeros registros cinematográficos de los inicios del siglo pasado no bastan para consignar con toda convicción el inicio del género en nuestra historia fílmica. Para algunos teóricos y realizadores del documental chileno, sólo en 1957, con la película *Mimbre*, de Sergio Bravo, nace el documental. Deduzco que es subterránea y endémica la percepción de que el documental no sólo tiene dudosa fecha de nacimiento, sino además presenta síntomas difusos de identidad. ¿Qué es el documental?, es la pregunta que está en el fondo del asunto. Es un terreno fangoso para cualquiera que intente cruzar

el espacio físico, metafísico, artístico o mediático que significa. Es casi unánime la percepción que no es el simple registro de la realidad. Para muchos (me incluyo) es algo más que un reportaje, bastante más que una nota periodística y muchísimo más que un registro casi tecnológico (nunca inocente) de la realidad. Todas estas percepciones, sin embargo, definen el documental casi por exclusión.

Hace algunos años, pude escuchar en una mesa redonda en el Festival de Cine Documental de Marsella (Francia) -tal vez el más relevante

del género en el ámbito mundial-, al cineasta británico Ken Loach. Él afirmó que el documental era un género acorralado. En medio de ponencias y opiniones quejumbrosas en torno al desarrollo y a la sobrevivencia del género, el realizador observaba que, en este cerco de lenguajes que acechaban al documental, el género no sólo tenía posibilidades de sobrevivir, sino que incluso no era desechable aprovechar el mar de géneros y subgéneros que parecían ahogar al documental. Reportajes, videoclips, cámaras indiscretas y toda la artillería de la ficción eran lenguajes o pseudo lenguajes susceptibles de ser absorbidos por los documentalistas y que la decisión, el talento y la ética de éstos podían cambiar el curso de las cosas.

Hubo unanimidad entre los asistentes en señalar que muchas películas ya daban cuenta de esa vuelta de tuerca, y que los complejos eran superados por muchos realizadores jóvenes y obviados por aquellos más ortodoxos. La conclusión era que finalmente los documentales son una minoría con nichos de lujo en salas de cine de todo el mundo, y a la vez siguen defendiendo su te-

¹ Este documental, a más de 25 años de su realización, y a más de diez desde el retorno a la democracia, aún no se exhibe en televisión abierta. En este caso la elipsis obedece a una censura política.



La respuesta, de Sergio Bravo y Leopoldo Castedo (1960). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

rritorio en la deshumanizada televisión. Lo que resultaba evidente, a mi parecer, era que nadie quería entrar en el tema más "ontológico", si se quiere, e incluso gremial, de definir lo que es un documental.

var la interrogante y logramos agruparnos, que era el objetivo de la cita.

Tengo la hipótesis que esta cuestión ha sido determinante para que investigadores y teóricos del cine entren en una

la rabia y la molestia se me habían pasado, pero éstas comienzan a revivir cuando lo que veo además es una evidente ceguera. Aquí incluyo a teóricos, cineastas, gente del medio, ejecutivos de canales de televisión y otros agentes. Lo

"No es casual que el documental haya enfrentado en cuerpo y alma los días más difíciles que tuvo el país produciendo obras imborrables como La Batalla de Chile"

En Chile, recuerdo el momento fundacional de la ADOC (Asociación de Documentalistas de Chile) hace dos años exactamente. Una tarea que no tuvo resultado ni final fue definir entre los asociados qué entendíamos por documental. La tautología nos ayudó a sal-

verdadera angustia intelectual a la hora de incluir o no al documental. Esa incertidumbre se acrecienta con el uso o no del soporte video, y se potencia a la hora de analizar los medios de difusión o exhibición de un documental. Debo decir que a estas alturas

que ha existido siempre, antes y ahora, es la falta de sensibilidad y cultura para entender que el documental es finalmente un lenguaje: el encuentro físico y metafísico entre el sujeto, el dispositivo cinematográfico (audiovisual) y la realidad. Es la creación



El caso Pinochet, de Patricio Guzmán (2001). [Gentileza de Productora Nueva Imagen]

de un vínculo que millones de telespectadores en estos cien años son capaces de reconocer no como expertos, sino como almas expectantes de realidades, historias y profundas emociones. Ellos no necesitan de etiquetas para comprender lo que cuentan las imágenes nacidas en alguna realidad. Sólo se sumergen en el placer de esta experiencia fílmica. Muchos "entendidos" en el mundo, y sobre todo en Chile, siguen creyendo que el "único" cine está en la imaginación. Ni siquiera se cuestionan el hecho de que la ficción en el cine

es heredera del drama y la literatura, obviando algo tan simple y tan iniciático como un sujeto registrando imágenes en movimiento provenientes de la realidad. No blasfemo de la ficción; me emociono desde niño con ella y admiro a muchos de sus autores. Pero pido menos miopía (con humildad y ya sin molestia) por un lenguaje que han hecho suyo muchas películas chilenas realizadas por cineastas nuestros. Obras y autores que han sido capaces de llegar hasta las últimas consecuencias en temáticas y sensibilidad.

No es casual que el documental haya enfrentado en cuerpo y alma los días más difíciles que tuvo el país en la segunda mitad del siglo pasado produciendo obras imborrables como La Batalla de Chile, de Patricio Guzmán.¹ Calificada por muchos críticos entre los mejores documentales de la historia, no sólo brilla por su temática, sino además por la calidad del relato y por poseer una sensibilidad artística notable. Quizás es ignorancia. Pensamiento frecuente y frase manida para conformarse en estos días. Ignorancia de no saber que los documentalistas también narran, cuentan historias y emocionan hasta la médula. Eso es lenguaje. Estaría bueno que muchos lo sepan.

Cristián Leighton es documentalista; creador de la serie televisiva Los Patiperos.

Los primeros dibujos animados

Jorge Montealegre Iturra

Entre las maravillas de las cuevas de Altamira hay un jabalí de ocho patas que, en lugar de parecer monstruoso, nos da la ilusión del movimiento: un jabalí corriendo. Ayuda a esa lectura el colorido y sus diversas tonalidades. El remoto muralista intuyó así el dibujo animado que se inicia recién en 1908, con los sencillos monitos animados del francés Emile Cohl en sus trabajos *Fantasmagoría*, *Un drama donde los fantoches* y otros. Con mayor modestia, los dibujos animados chilenos tienen sus propios antecedentes prehistóricos. Los primeros vestigios de nuestro "cine de animación" los hallamos en torno al primer Congreso Nacional, en 1811. Se trata de la caricatura política más importante de la época, titulada *La linterna mágica*.

El nombre y el motivo de la caricatura hacen referencia al *projector* que inventara el sabio franciscano Roger Bacon en el siglo XIII. El juguete, que proyectaba siluetas y dibujos mediante la luz de una lámpara, se popularizó como "la linterna mágica" y llegó a ser una entretención de feria: el hombre de la linterna llevaba su magia de aldea en aldea. En el siglo XVIII fue un éxito en Europa y el Chile colonial también llegó a conocerla. En ella se inspiró la sátira política que circuló durante la *patria vieja*: el dibujo de marrares representa la proyección de unas caricaturas desde el haz de luz de una linterna mágica, en una curiosa intuición de "dibujo cinematográfico". Los caricaturizados son diputados de ese Parlamento, acompañados con cuartetos satíricos. Por ejemplo, bajo la imagen de Martínez de Rozas, con poncho y zuecos, los versos: "Afuera todo cabrón / y porque no me persigan / ni más necesidades digan / me mudo a la Concepción".

La linterna mágica se distribuyó como un volante original. Sin imprenta que entonces pudiera reproducirlas, estas piezas eran copiadas a

A la cartelera, cada vez con más películas chilenas, están volviendo los monitos animados nacionales. En estos días se estrena el largometraje *Mampato* y *Ogú en Rapa Nui* y pronto lo hará *El concierto de los pájaros*. Y hay varios cortos buscando pantallas para llegar al gran público. Son nuestros dibujos animados de última generación. ¿Pero cuáles fueron los primeros?

mano y se hacían tantos ejemplares según destinatarios tuviera. El dibujo estaba firmado con el seudónimo *José Líquido Transparente*. Entonces se mantuvo en el anonimato, pero -tras polémicas e intercambios de documentos- se pudo establecer que el autor fue nada menos que el admirable Manuel de Salas. Baste, para dimensionar su importancia, recordar su iniciativa de *libertad de vientres*, que declaró libres a los hijos de los esclavos, o que fue el primer bibliotecario y protector de la Biblioteca Nacional. Para nuestros efectos, no podemos olvidar que, además de fundar la Academia San Luis donde se inició la enseñanza del dibujo, él mismo dibujaba. Y se dibujaba: en *La linterna mágica*,

él es el diputado por Itata... autotocaturizado, para despistar. Según una descripción de la época, "se presenta con anteojos, linterna, gaceta y un Calepín", diciendo: "Estudien esta gaceta / si quieren Constitución, / que si viene Napoleón / nos meterá en su bragueta".

Mientras en Hollywood Rodolfo Valentino era un ídolo indiscutido, en Concepción -el 25 de julio de 1921- se estrenaba la primera película de dibujos animados realizada en Chile: *La transmisión del mando supremo*, con dibujos de Alfredo Serey Vial.

Esta aventura le da una precocidad inesperada al cine de animación chileno, en un contexto la-

tinoamericano prometedor. Es justo recordar que el primer largometraje de dibujos animados del mundo, de una hora de duración, se había realizado en 1917, en Argentina. El filme se llamó *El apóstol* y su autor Quirino Cristiani, un italiano que llegó niño a Sudamérica. Al estrenarse *La transmisión del mando* las primeras películas más señeras de este género -*El Gato Félix*, de Pat Sullivan, por ejemplo- tenían más de cuatro años. Y habría que esperar hasta 1927 para ver al Ratón Mickey de Walt Disney, protagonizando el primer filme de dibujo animado sonoro.

La primera película de dibujos realizada en Chile fue producida por la "National Films" de

Santiago, y su parte técnica estuvo a cargo de Nicolás Esquerro. Junto a Serey, también dibujó para ella Nicolás Martínez. Entre ambos produjeron veinte mil cartones, para una cinta que no tuvo más de 600 metros; es decir, una duración cercana a los diez minutos. Argumentalmente, el filme se ocupa de los principales momentos que rodearon el traspaso de la banda presidencial de Juan Luis Sanfuentes a Arturo Alessandri Palma, en 1920. En ella aparecen los políticos más conocidos y los más conspicuos personajes de la diplomacia.

En la capital se estrenó junto a "dos películas nuevas de Carlitos Chaplin", según informó *Las Últimas Noticias*, diario en el cual colaboraba Serey. Teniendo tan a mano al realizador, este diario publicó también algunos cuadros de la película; entre ellos uno en el cual Alessandri se encuentra con las arcaes fiscales sin un peso, con déficit; pero con telarañas, ratones y algunos clavos. Como la película era muda, la caricatura emitía el siguiente texto en un globito: "¡Así a cualquiera le daría ganas de quitarse la banda!"

Los realizadores fueron llamados al palacio del "león". Acudieron pensando que recibirían sólo gruñidos por sus irreverencias cinematográficas. Sin embargo a don Arturo le gustaron los monitos. Así lo testimonia Mario Godoy en su *Historia del cine chileno. 1902-1966*: "Con gran sorpresa fueron felicitados por el Primer Mandatario, por el ingenio demostrado en la primera película chilena de dibujos animados".

Si bien este primer filme era rico en ingenio, también denotaba carencias técnicas muy comprensibles. Respondiendo, sin ánimo de polemizar, a una crítica que hiciera Nathanael Yáñez Silva, Alfredo Serey entrega más noticias sobre la producción. "El señor Yáñez -escribe en *Las Últimas Noticias*- ha comprendido el mérito y alcance de la obra, más aún, realizó la in-



Tres dibujos de *La transmisión del mando*, en *Las Últimas Noticias*, del 1 de agosto de 1921.



Aviso de cartelera de Don Fausto, en *El Mercurio*, del 1 de octubre de 1924.

terpretación respetuosa de escenas difíciles de caricaturizar y que fue necesario guardar cierto tino para no poner demasiado en ridículo a los personajes que figuraron en la cinta". Más adelante agrega: "Todo lo subsanaremos, sin despreciar siquiera detalles, cuando llegue la ocasión de presentar una nueva película de caricaturas que estamos preparando, con argumento y personajes apropiados para satisfacer al público en materia de comicidad, anticipándoles que los temas se desarrollarán muy análogos a las comedias de Mutt y Jeff norteamericanas". Sin embargo, la nueva cinta no se realizó. Alfredo Serey, nacido con el siglo, tenía inquietudes múltiples y, probablemente, su incursión en el dibujo animado fue uno más de

sus experimentos. Su futuro no estaba en el cine ni la caricatura.

Así como "Mut y Jeff" (conocidos en Chile como "Benitín y Eneas"), de Bud Fisher, inspira-

A partir de ella, en 1924, el caricaturista Carlos Espejo hace según rezaba la propaganda "un millón de dibujos" para la película *Vida y milagros de Don*

el público rió en forma por demás entusiasta. El aporreado personaje desarrolla actividades nuevas y en cada una de ellas se presenta con el sello de lo nacio-

En Concepción, el 25 de julio de 1921, se estrenaba la primera película de dibujos animados realizada en Chile: La transmisión del mando supremo, con dibujos de Alfredo Serey Vial

ban a Serey; otro personaje del naciente *comic* norteamericano provocaba la realización de un segundo film de dibujos animados en Chile. Éste se basaría en las *Amenidades del diario vivir*, la primera tira cómica que publicó *El Mercurio*, desde septiembre de 1922. La historieta era protagonizada por la famosa pareja de nuevos ricos -don Fausto y Crisanta- creada por George McManus en su tira *Bringing Up Father*.

Fausto, realizada por el cineasta Carlos Borcosque, con argumento de José Fernández Ruiz.

A raíz de su estreno, la prensa informó: "Una concurrencia desbordante concurre ayer a los teatros Septiembre y Brasil, atraída por el anuncio del estreno de la graciosísima película de dibujos animados que ha editado Estudios Cinematográficos Borcosque. En efecto, *Vida y milagros de Don Fausto* es una película de una comicidad extraordinaria y

nal, por lo que su actuación resulta de gran ambiente y mucha actualidad".

Es pertinente anotar al respecto que, en mayo de ese mismo año de 1922, es decir meses antes del estreno del filme de Borcosque, la revista *El Pibe* ya había publicado una historieta de Don Fausto, realizada por un dibujante chileno. En la revista, de nombre y mascota inspirados en la película de Chaplin, el dibujante oficial era Carlos Espejo.

Poco más sabemos de este dibujante. Se inició en la revista *Sucesos*, donde "se clasificó como dibujante regocijado y especialista en animalitos domésticos. Un loro y un perro no pueden faltar en un trabajo suyo". Luego ingresó a *La Nación*; pero su principal casa periodística fue la empresa *El Mercurio*. Mario Cánepa Guzmán, que le conoció en *Las Últimas Noticias*, nos cuenta: "El guatón Espejo murió trágicamente. Un camión lo atropelló junto a su esposa cuando atravesaban la Alameda". Son las primeras películas de dibujitos hechas en Chile. Vendrán otras, pero ya es materia de otra crónica que está por escribirse.

Jorge Montealegre es poeta e investigador del humor gráfico chileno.

Serey, el primero

Mientras dibujaba en *Las Últimas Noticias* y realizaba *La transmisión del mando*, Serey estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios y preparaba su memoria sobre Radiotelefonía y Telegrafía. Luego, en 1923, se diplomó de electro-técnico. En ese mundo, aparentemente tan frío, aprendió técnicas de dibujo y se fue acercando al humor gráfico. Como dibujante proyectista, con sólo 17 años, se hizo cargo del *Boletín de Seguridad Industrial*, desde 1917 a 1919.

No tendría descanso. A lo ya dicho, habría que agregar que en los años 30 participa en la fundación del pequeño Partido Social Republicano; dirige la revista técnica *El Yunque* y, mientras publicaba algunos libros, se desempeña como jefe técnico de la fabricación de radios en la Maestranza del Ejército.

La ingeniería y el desarrollo industrial estuvieron en el núcleo de sus preocupaciones. De hecho, se convirtió en uno de los promotores de la creación de la Universidad Técnica del Estado, a partir de la Escuela de Artes y Oficios. En esa dirección publicó, en 1931, un libro cuyos propósitos explica con claridad su largo subtítulo: *Anhelos de justicia (Documentos y antecedentes acerca de las incidencias de la Enseñanza Industrial y campaña pro-reforma de esta importante rama de*

la enseñanza chilena). En esa época también incursionó en el dibujo publicitario ilustrando los avisos del jabón "Flores de Pravia" y de "Pírolina" (*loción infalible para la caída del cabello*), que se publicaban en la revista *Hoy* de los años 30. Más adelante, su afán progresista lo llevó a editar, junto a otros dos autores, la siguiente proposición: *Ferrocarril Metropolitano para Santiago (Consideraciones y ventajas de la construcción de un metropolitano para Santiago)*. Esto, veinte años antes que comenzaran las excavaciones para la construcción del Metro.

Los ensayos médico-científicos no estuvieron ausentes de su producción. Por ejemplo: *El litre, enfermedad anafiláctica y sus relaciones con los principios que rigen la homeopatía*. En esa área, publicaría en el año 40 una recopilación de obras y guía práctica para el hogar: *El médico homeópata de los niños*. Esa fue su última pasión y hasta el día de hoy la "Homeopatía Serey" mantiene su recuerdo en diversos puntos de Santiago. Al morir, Alfredo Serey dejó muchos papeles. Tantos, que fueron quemados. En el cachureo había dibujos de este personaje múltiple que, en su paso fugaz por el dibujo humorístico, dejó un hito: la primera película de dibujos animados chilena.

Cine y psicoanálisis

El diván de los pobres

Francesca Lombardo

Como dijo alguien, el cine es "el diván de los pobres". Pobres que van al cine; es decir, a esa ceremonia un tanto anacrónica, ese ritual privado que implica la ciudad, los horarios específicos, las butacas y por cierto la contigüidad de otros ritualistas que ocupan las filas mirando hacia la gran pantalla. Ahí, gracias a la oscuridad de la sala, cada cual asiste a un desfile de imágenes que relatan en varios registros simultáneos el filme; y una trama común donde se enganchan de vez en cuando las tramas particulares de cada uno de los espectadores.

(las letras escritas *presentifican* los objetos ausentes), pero la literatura no se nos presenta como una pantalla. La posición del cine se liga, pues, a este doble carácter de su significante: riqueza perceptiva inhabitual pero afectada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad. Así, es posible decir que el filme es como un espejo, pero es un espejo en el que todo puede proyectarse salvo una sola cosa que no se refleja jamás: el cuerpo del espectador. Bajo este emplazamiento el espejo es un espejo ciego, sin azogue.

Hablar de cine y de psicoanálisis parece riesgoso por varias razones. Una de ellas es este etiquetamiento entre una lectura y un material a ser leído, entre la exposición de una obra y su vivisección teórica. Otra razón, quizás la más escalofriante, es que el estudio del cine es una de las ramas donde los psicoanalistas llaman (o llamaban, ¿cómo me gustaría!) "psicoanálisis aplicado", denominación bizarra, ya que aquí como en lingüística uno no "aplica" nunca nada, o si lo hace —peor aún— se trata de otra cosa.

Considerando esto como una declaración de principios, estudiar o pensar un escenario, una trama o una poética, desde el punto de vista psicoanalítico, o semiótico, es constituirlo en significativo.

Así, el ejercicio del rito cinematográfico reposa para el cineasta tanto como para el espectador en el imaginario del "doble fotográfico" (ver dos veces) y también en la reactivación en el adulto, a la manera de los juegos del niño ante el espejo y las incertidumbres primordiales de la identidad.

La frecuentación de las salas de cine supone en el espectador la capacidad sostenida y renovable de adoptar ante lo que se ve una actitud donde la creencia (la adhesión) y la *increencia* (la no adhesión) se dosifican con sutileza. Un filme tiene siempre algo del sueño onírico, algo del fantasma, algo del intercambio y de la identificación cruzada entre voyeurismo y exhibicionismo.

Tal vez, en términos lacanianos, se podría decir que en el cine hay como un ligero flotamiento entre las funciones del imaginario, el simbólico y el real. El objeto real (la película que a uno le ha gustado) y el discurso -teórico, mediante el cual uno hubiera podido simbolizarse encuentran más o menos confundidos con "el objeto imaginario" (la película tal como a uno le gustó); es decir, algo que debe una caución importante al propio espectador. Las virtudes de este "objeto imaginario" son conferidas al "objeto real", constituyéndose así en un objeto de adhesión (de amor) a la vez interno y externo, confortado por una teoría justificadora. Así, de lo

que se trata es de ocupar una franja de terreno alrededor del filme, preservándolo como objeto adorado, sellando los caminos que

El cine es maravilloso y horrendo a la vez, es lo mejor y lo peor: exactamente como el diván. Algo con lo infame,

otro sistema). Pero además está la presencia, la ausencia y la ficción. Todo filme es un filme de ficción.

"En la medida que el cine se liga al fantasma, al soñar, está afiliado a varias clases de memoria"

que se trata es de ocupar una franja de terreno alrededor del filme, preservándolo como objeto adorado, sellando los caminos que puedan agredirlo. Pero lo que no se pregunta casi nunca es precisamente aquello que haría tambalear o echaría abajo el edificio: ¿por qué me gustó tanto ese filme? Ese vacío de respuesta, ese silencio, es clave: un silencio ligado al goce.

con las condiciones objetivas y subjetivas que hacen posible trabajos raros, como el del etnólogo o el del psicoanalista. Condiciones de trabajo en el límite, en la frontera entre construcción e *interpretancia* (traducción de un sistema en

El cine no es el fantasma, pero lo percibido no es realmente el objeto: es su sombra, su doble, su réplica proyectada en una nueva suerte de espejo. Podríamos decir que la literatura, por ejemplo, no está hecha sino de réplicas

El espectador está ausente de la pantalla. En el cine siempre es el otro quien está mostrándose y yo estoy ahí para mirarlo. Desde este punto de vista soy yo quien hace el filme.

Pareciera ser que en la medida que el cine se liga al fantasma, al soñar, está afiliado a varias clases de memoria. Memoria como conservación y acumulación del pasado en el presente y también como representación del pasado como pasado. Para los griegos *memoria* y *olvido* son dos ríos paralelos. Bañarse alternadamente en uno y en otro será un ejercicio de sobrevivencia. Memoria de esquirola, de fragmento, arbitraria por cierto, es esa que nos permite reconocer y guardar.

Raúl Ruiz en su libro *Poética del cine* (2000) dice: "Recordando que siendo niño me introduje cierta vez en una sala que proyectaba películas para adultos un día en que pasaban *Las orgías de la Torre Nesle*. Entre dos escenas de desnudo de Silvana Pampanini, apareció de pronto un iceberg, antes de llegar el turno a un barco de la marina nacional a bordo del cual el Presidente de la República de Chile proclamaba que la Antártica era también territorio chileno. Con la palabra *chileno*, Silvana Pampanini volvió a hacer aparición en la pantalla y la película prosiguió como si nada". La cita me parece pertinente como ilustración a la vez de memoria y de identidad. Una película dentro de otra película: sólo la acrobacia poética puede dar cuenta de esto.

Francesca Lombardo es psicoanalista.



Manolo González en *Un chileno en España*, de José Bohr (1962).
[Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

La ficción cinematográfica como fuente documental para la historia

Jorge Iturriaga

El hecho de que, hasta ahora, no hayamos intervenido en el cine prueba hasta qué punto somos torpes e incultos. El cine es un instrumento que se impone por sí solo, es el mejor instrumento de propaganda.

(Leon Trotsky, 1923)

En Chile, el cine es estudiado mayoritariamente desde la estética, que se centra en la utilización formal de los recursos cinematográficos. En el campo pedagógico, no pocas veces lo podemos encontrar en las salas de clases, pero generalmente como apoyo, en imágenes, a una temática abordada, y centrado en la reconstrucción (ojalá "exacta") de una época dada. El cine ha demostrado largamente su valor como disciplina autónoma, y sin embargo en Chile no existe el oficio de *investigar por la imagen*. Las conexiones

entre los historiadores y el cine chileno son escasas, por no decir casi nulas¹. Por escasez de medios o por la inexistencia de verdaderas cinematografías, los historiadores se sirven poco o nada de imágenes, y si lo hacen, se trata de fotografías que vienen a ilustrar un relato ya construido a partir de fuentes escritas. ¿Acaso las imágenes no tienen nada que ofrecernos? ¿Siempre van a confirmar lo que está escrito?

Las conexiones entre el trabajo del cineasta y el historiador son muchas, partien-

¹ Existen pocas obras de historia del cine en Chile, y sus autores provienen del mundo de la estética o el periodismo. La obra que establece más diálogos entre el cine y su contexto histórico es: Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, 1988.

Admirado como uno de los grandes inventos de la modernidad (Hobsbawm lo llama "el arte del siglo XX"), el cinematógrafo paradójicamente no ha sido tomado muy en serio por varias disciplinas científicas o pseudocientíficas. Entre ellas, la historia. Las imágenes cinematográficas siguen relegadas a un modesto lugar en la "jerarquía" de las fuentes utilizadas por los historiadores, en favor de los (casi sagrados) documentos escritos y, en menor medida, la oralidad.



Jaime Vadell y Jorge Guerra en *Caliche sangriento*, de Helvio Soto (1967). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

do por el hecho de que ambos toman fragmentos, los sacan de su contexto y deben resignificarlos en uno nuevo, en un relato unitario. Podríamos decir que los planos de una película (porción de película que se sitúa entre corte y corte) son como

autenticidad (verificar si toda la información anterior es efectivamente como se nos indica o sugiere). La manía positivista por la autenticidad ha provocado que sólo el cine documental (qué nombre más ubicuo...) sea visto como productor de

Una mirada más actual nos hará ver que un documental puede ser tan falso como verdadera puede ser una ficción. Un documento histórico no es en sí mismo ni falso ni verdadero. Lo será si es puesto en una *relación*, en un *contexto*. Un plano de

“La manía positivista por la autenticidad ha provocado que sólo el cine documental sea visto como productor de documentos para la investigación histórica”

los documentos de un historiador. Están sometidos a las mismas críticas, como las de *Identificación* (a qué año pertenece el plano-documento, en qué lugar fue tomado, quién es su autor, qué personajes aparecen en él, qué podemos interpretar de su contenido, etcétera) y de Au-

mentos para la investigación histórica. Es una vieja pero aún viva ecuación: Documental = verdadero, Ficción = falso. La ficción, como la novela, sería un relato tan sólo imaginario, no real, en cierta medida tramposo, porque aspira a parecerse a la verdad ("verosímil").

un niño llorando no es ni verdadero ni falso. Lo será según su función en la obra general, en relación a los planos anteriores y posteriores, y otra serie de elementos que hacen del cine un lenguaje propio que se desprende de la realidad a la que se refiere.

La historia del cine está plagada de interferencias entre realidad y ficción. En *Nanook*, de Robert Flaherty, primer clásico del cine documental, hecha en 1921, ocurre que para relatar la "vida al natural" de unos esquimales, el equipo construyó un iglú más grande y sin techo (para filmar con luz natural), en el que se veía a los nativos realizando actividades que habían abandonado hacia 50 años... Segundo ejemplo: en 1944, el cineasta estadounidense John Huston filma los avances de las tropas de Estados Unidos en el sur de Italia en contra de los nazis. "La batalla de San Pietro" es el capítulo más conocido de la serie. En realidad, la batalla filmada era una reconstitución de principio a fin, tanto así

que los alemanes eran norteamericanos jugando el rol de alemanes, con los uniformes de los enemigos muertos. Pese a todo, ambas obras nos hablan de la historia contemporánea.

Dejando de lado el paradigma objetivista (¿cuán exacta es tal o cual representación del pasado?), el cine nos ofrece fuentes para estudiar la materialidad y las ideas de una época, a partir de un medio que además tiene la doble función de ser *fuentes* y *agente* de la historia. El estudio de la recepción comercial e intelectual de las películas en las distintas sociedades, nos entregaría mucha luz acerca del cine como "hacedor de la historia".

Jorge Iturriaga es licenciado en Historia y realizador audiovisual.

Hojeando el cine

Virginia Riosseco

La invención del cine constituyó una de las noticias más notables del siglo XIX y la prensa ha mantenido desde entonces su pluma y flash listos para registrar el impacto de este invento prodigioso. Hoy en Chile sólo quedan escasos fragmentos de la historia de nuestro cine. De la prolifera época del cine mudo sólo se conserva una cinta. El "fantasma" de esta profusa creación puede, sin embargo, encontrarse en la numerosa cantidad de revistas editadas en esos años (por lo menos 17). El celuloide desapareció, pero nos quedan esos apuntes de memoria. En Chile se hizo cine, de norte a sur, en una decena de ciudades. De ellas sólo queda la huella develada en los impresos. La industria editorial pudo conservarse y así guardar los trozos de esta historia extraviada. Las revistas hoy permiten "hacerse una imagen" de la imagen que perdimos.

continúan muestran una época distinta, marcada por la búsqueda ante los cambios de paradigma. Estas publicaciones amplían su horizonte en un intento de mayor reflexión, donde las voces de los jóvenes y de la crítica se hacen escuchar. *Séptimo arte* (1955), *Cine foro* (1962) y *Primer plano* (1972) encarnan la materialización de los nuevos ideales. Después del golpe militar de 1973 viene un tiempo de silencio absoluto quebrado recién en 1983, con la aparición de la revista *Enfoque*, para dar paso después a *Cine* (1990). Capítulo aparte debe tener, necesariamente, la revista *Ecran*, con casi cuatro décadas de publicación semanal e ininterrumpida, que llegó a vender 125 mil ejemplares por número en los casi veinte años que la periodista María Romero la dirigió.

Las características de las primeras revistas son similares, ya que la mezcla de temas es el estilo predominante. *Santiago Cinema*, cuyo primer número (de un total de cuatro) aparece el 28 de noviembre de 1913, declara en lo que podría considerarse su primera editorial: "No venimos a la palestra de la prensa a llenar ningún vacío (...) 'Verdad e imparcialidad' es lo que buscamos a través del cine de la vida nacional".

El 25 de junio de 1915 en *Chile Cinematográfico* aparece una breve crónica de tono frío: "La mujer encuentra en el cinematógrafo algo que



Portada del N° 1 de Ecran, de abril de 1930, con retrato de Greta Garbo.

máximo 3,50 metros (de celuloide). Solamente los dedicados a las suegras pueden ser más largos, pero es muy improbable que se presente este caso".

Ecran se lanza sólo tres años después de un gran hito para la cinematografía mundial -la irrupción en 1927 del cine sonoro- que sus directores supieron rentabilizarlo. Ya en la portada del primer número -del 7 de abril de 1930- la cara de Greta Garbo dibujada a lápiz grafito habla por sí misma. La voz de la diva provocó un absoluto rechazo en el público; se criticaba su tono masculino y se iniciaba así un mordaz rechazo al cine parlante en su totalidad. La revista, funcional al *star system*, necesitaba que se aceptara la sonoridad. Carlos Borcosque, su primer director junto a Roberto Aldunate, va derecho al grano: "(Se) requiere (de) buenos temas, no asuntos disparatados para lucimiento de astros. Ahora hay que filmar cosas humanas, personajes reales y posibles (...) Hoy día una cinta triunfa por la belleza de su tema (...) e interpretación".

Ecran materializó lo que la gente quería: "saber todo acerca de Hollywood". Además, representó a una generación que veía reflejada en los astros hollywoodenses una fantasía deseable. Las portadas con las *estrellas*, las audaces fotos de mujeres en traje de baño que mostraban

"inocentemente" las piernas, son imágenes que inspiraron el erotismo de esa época. El cotilleo y los chismes de las *estrellas* vendían y sus editores lo supieron administrar muy bien. Una muestra de ello fue la incorporación de una de las columnistas más célebres en la capital del cine, Louella Parson, caracterizada por difundir los chismes de las *stars*. En los años 40, y en virtud de la fundación de Chile Films, hay gran preocupación por el cine nacional. La idea de un Hollywood criollo ya se había sembrado y muchos estaban ávidos de esa cosecha. Una pregunta se reitera y *Ecran* la recoge: ¿por qué hacer cine chileno? Variados son los textos que intentan responder esta pregunta. Entre marzo y abril de 1944, en cinco números, Ignacio Domínguez Riera desarrolló el tema "Realidades y perspectivas del cine chileno". María Romero supo conciliar, en veinte años de gestión, lo que el *star system* americano exigía, sin descuidar la apertura hacia el cine europeo. Dio cabida a las nuevas tendencias: la *nouvelle vague* de Francia y el neorrealismo italiano estuvieron en portada. La llegada de la televisión debilitó a *Ecran*, pero su desaparición, en 1969, no significó que el tema cinematográfico se diluyera.

En paralelo se da un proceso en el que los jóvenes sacaron la voz y el cine da un giro porque se le atribuye un rol social y de cambio. Las revistas que encarnan esta nueva mirada de la realidad son *Cine Foro* (1962), del Cine Club de Viña del Mar, y *Primer plano* (verano de 1972), editado por la vicerrectoría de la Universidad Católica de Valparaíso,

Estos medios, junto con los escasos pero serios trabajos de investigación, dan la posibilidad de reconstituir, en parte, la historia de lo que bien podría considerarse una creación "fantasma", ya que no está su materialidad: el celuloide

cuyo primer director fue el crítico Héctor Soto. En su primer número la postura editorial queda clara: "*Primer plano* será un intento perma-

nente de rescatar al llamado Séptimo Arte de las garras de la mediocridad (...) y de colocarlo al servicio de la cultura nacional". El ideario de "cine más cambio y revolución" ya estaba redactado. Sin embargo, la creación y reflexión en torno al cine chileno debieron seguir en el exilio su ideario recién firmado. La revista *Enfoque* nace en plena dictadura, bajo la dirección del guionista José Román, en la fecha del inicio de las protestas (1983), haciéndose escuchar durante siete años de manera inter-



Portada del N° 1 de Primer plano, publicada en el verano de 1972.

mitente. Luego surgiría la revista *Cine* (1990). La revista *The End*, que hoy dirige el cineasta Cristián Galaz, se publica desde hace un par de años en el marco de los cines

una crítica bastante sólida en comparación con otras publicaciones periódicas.

Tras la revisión de estos impresos queda claro que la puerta sigue abierta a la investigación. Del celuloide sólo quedan unos pocos metros. La despreocupación por conservar estos registros es grave no sólo en un sentido "museográfico", sino porque cada metro de cinta, revelada, implicó años de vidas entregadas a un sueño. Como dice Pedro Sienna en un maravilloso texto: "Me parece que fue ayer

cuando un puñado de muchachos ilusos nos echábamos a andar por esos campos de Dios, con el corazón palpitante, los bolsillos abultados con sandwiches y naranjas y un negro cajón a cuestas. ¡Cajón maravilloso! (...) Cierito es que nuestros rostros juveniles (...) aparecían después en la cinta endurecida(os) en violento claroscuro (...) Cierito es, también, que a veces no salía nada, porque al improvisado cameraman habíasele velado la película (...) Pero así se empieza".

En el año 1895 se produjo en el mundo el impacto de un golpe de luz. Nació el cine y la alucinación de los espectadores que en Europa presenciaron la *Llegada del tren*, en el cinematógrafo de los hermanos Lumière, demoró sólo ocho meses en reproducirse en nuestras latitudes. Las crónicas registradas en diarios y revistas de la época en el París finisecular no se diferencian demasiado de lo que nuestros criollos medios consignaron ante la atónita mirada de 150 espectadores que, en el Teatro Unión Cen-



Portada del N° 1 de Cine Gaceta, publicada en Valparaíso en agosto de 1917.

tral, miraban deslumbrados cómo se daba *La papilla al bebé* o cómo se caía silenciosamente *El muro*. El certero relato de un anónimo cronista del diario *El Ferrocarril* del 26 de agosto de 1896, lo narra así: "La ilusión que produce el cinematógrafo es perfecta. Es en realidad la prolongación de la vida (...) Los esposos asisten a la comida del primogénito a quien le dan la papilla (...) tras esta tierna escena viene el derrumbamien-

to de un muro que al caer pareciera que iba a aplastar a toda la concurrencia". Aunque nuestro país se mostró reticente al principio, no tardó en subirse al carro de la cinematografía y se hizo eco de un hecho que pronto devino en moda. Desde la llegada de la imagen en movimiento a Chile la prensa le siguió sus pasos. Debieron pasar sólo siete años para que comenzara una suerte de registro paralelo fruto de la mutua cooperación de dos industrias: la editorial y la cinematográfica. La fecha de esta

reoteca de la Biblioteca Nacional) dedicadas al tema cinematográfico, dan cuenta de ello. La producción de cine estuvo diseminada a lo largo de todo el territorio y lo mismo ocurrió con las revistas. Santiago, Iquique, Antofagasta, La Serena, Valparaíso, Concepción, Valdivia, Osorno, Puerto Montt y Punta Arenas fueron focos de producción cinematográfica y editorial.

La cantidad sorprende, ya que son estas revistas las que hoy dan un certificado de existencia a la abundante creación cinematográfica en Chile. Estos medios, junto con los escasos pero serios trabajos de investigación, dan la posibilidad de reconstruir, en parte, la historia de una creación de la que no se guarda su materialidad: el celuloide.

Las publicaciones especializadas en cine y teatro fueron de índole diversa. Muchas de ellas estuvieron estrechamente ligadas a las distribuidoras, otras a los dueños de las salas o bien a los propietarios de las "Casas de ventas" de productos cinematográficos. Había llegado, pues, una nueva materia para poblar las páginas de "entretenimiento".

Después de *El cinematógrafo*, le siguen de manera cronológica *Santiago Cinema* (1913); la revista *Punta Arenas* (1913); *Chile cinematográfico* (1915); *Cine Gaceta* (1915-1918); *La semana cinematográfica* (1918-1920). De este tiempo existe también un número importante de publicaciones de corta duración: *El film*, *La película*, *Pantalla i bambalina*, *Cine Magazine*, *Glucksmann*, *Farándula*, *Kinora i Campanillas*. También se publica *Cine local* (1928), en Copiapó. Después de la llegada del cine

23 son las revistas registradas sobre un número mayor, pero aún desconocido, que bordearía los 80, dedicadas al tema cinematográfico

23 revistas registradas sobre un número mayor, pero aún desconocido, que bordearía los 80 (según estima un proyecto que ejecutará la Heme-

sonoro la edición de revistas no merma: *Ecran* (1930-1969), *Boletín cinematográfico* (1936), otro *El cinematógrafo* (1936). Las revistas que

Cine y literatura: la odisea

Tomás Harris

Cuando se piensa en la relación literatura y cine, inmediatamente se asocia a la adaptación de una obra literaria a la pantalla, lo que produce una jerarquización entre ambos códigos, donde el literario mantendría un *status* jerarquizante, como si el cine sólo estuviera sujeto a la necesidad de una buena trama. Pareciera ser que el escritor, los críticos y el público fuesen un ojo vigilante y sancionador de las 'infidelidades' que un director puede hacer de la obra literaria. Logos sobre imagen.

Es cierto que el cine necesitó, en sus comienzos, de la literatura, la que en la primera década del siglo constituyó una "fuente de argumentos". Respecto a los realizadores pioneros, un caso clave es el de David W. Griffith, que no sólo adaptó desde poemas de Robert Browning (*La canción de la conciencia*) hasta novelas de Jack London (*El llamado de la selva*) o de J.F. Cooper (*El último mohicano*), sino que también supo hacer dialéctica la interrelación entre ambas artes, al aprovechar la nueva tecnología para estructurar procedimientos narrativos propios de la imagen en función del relato: los planos en función de las necesidades dramáticas, el papel fundamental del montaje, las interrelaciones entre planos, los *travellings*, el fuera de campo. Otro aporte clave en la relación cine-literatura ha sido sin duda el de Sergei Eisenstein, cuya concepción y práctica de la yuxtaposición ha sido fundamental, no sólo en el cine, sino en la transformación de casi toda la narrativa del siglo XX, partiendo por las experimentaciones de Joyce, Dos Passos y Faulkner, y que se incorpora en la narrativa latinoamericana. En Chile, los primeros aportes son los de Manuel Rojas en *Hijo de ladrón*; pero sólo tardíamente en la generación del 50 comienza a notarse un influjo, a nivel de estructuras y procedimientos, en la literatura.

También ha sido significativa la relación que ha establecido la novela contemporánea al tematizar su relación con el cine. *El desprecio*, de Alberto Moravia (adaptada por Jean Luc Godard) es paradigmática. En el contexto de un triángulo amoroso, el texto va develando la más compleja de las adaptaciones; la de los clásicos, en este caso *La Odisea*. Lo interesante de la novela de Moravia es que pone en escena otro triángulo, también de amor-odio, donde se destacan los tres protagonistas implicados en la adaptación: un productor despótico que busca la grandilocuencia, un director exiliado de Alemania -es comparado en la novela con Fritz

Lang y en la adaptación de Godard es interpretado por el propio Lang- que hizo cine *kolossal* en la Alemania de la pre-guerra y que quiere dar una interpretación freudiana a la relación entre Ulises y Penélope y el guionista -tal vez el tercero en discordia- que tiene que mediar entre los dos primeros, pero sin renunciar a su propia interpretación de *La Odisea*: una épica de buena ley; cada cual con su propia "versión" de *La Odisea*, emprenden la otra *odisea*: la adaptación del texto homérico a la pantalla, entre relaciones cruzadas de estética y poder, está fatalmente destinada al fracaso.

En el caso del cine chileno, no son pocas las adaptaciones, con mejores o peores logros, en la mayoría de los casos, de textos literarios. Tal vez entre los

gentina dirigida por Humberto Ríos, sobre el texto de Carlos Droguett. Casi todas los filmes citados no despegan del "color local", de los conflictos proletarios, y de un realismo endémico del que apenas comienza a recuperarse el cine chileno.

Más cinematográficas resultan las adaptaciones de Raúl Ruiz, como *Tres tristes tigres*, paródico y fundacional filme urbano basado en el texto dramático de Alejandro Sieveking, y *Palomita Blanca*, del folletín de Enrique Lafourcade, y que constituye un verdadero "documento" de los definitivos años 70 chilenos. Otro cuento es la adaptación de Silvio Caiozzi de *Coronación* de José Donoso, que no sabemos si es una cinta gótica posmoderna o un fallido intento de yuxtaponer dos épocas inalcanzables aún dentro de los desfasos sociológico-temporales de la intrahistoria chilena.

Por otra parte, cabe destacar la adaptación de textos de carácter históricos que recogen la temática indígena desde un punto de vista épico como *La Araucana*, o tan heterodoxa, como el híbrido de novela, testimonio y etnografía *Cautiverio feliz* de Francisco Nuñez de Pineda, llevada al cine por Cristián Sánchez en una particular puesta en escena. Otra historia es la de *La Araucana*. Pensada como una superproducción, española-italiana-chilena, fue dirigida en 1970 por Julio Coll. Con un desarticulado guión escrito por Enrique Campos Menéndez y Enrique Llovet, cuenta la historia del tiempo en que Valdivia sale del Cuzco en 1540 hasta la batalla de Tucapel, centrándose la acción en el romance del conquistador con Inés de Suárez,

interpretada por la italiana Elsa Martinelli. Cabe agregar, como dato curioso, que los actores chilenos cumplieron sólo un rol de extras, pero los exteriores correspondieron, más o menos, a los lugares que narra el poema. Maga Meneses filma en 1994 *Wichán*, basada en las memorias del cacique mapuche Pascual Coña. Esta película, muy poco vista, es verdaderamente singular: sus actores son mapuches y está hablada en mapudungun, con subtítulos en español.

Hay realizadores jóvenes que se han atrevido con autores extranjeros, dentro del género fantástico y de terror, como el mediometraje *Chilean Gothic* de Ricardo Harrington, basado en un relato de H.P. Lovecraft. Más allá de los resultados, por ahora, vale la osadía. Como afirmaba el atribulado guionista de *El desprecio*, lo importante es que "no es poesía lo que falta en *La Odisea*... Lo que hace falta es saber trasladarla a la película".

Tomás Harris es poeta e investigador del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.



ELSA MARTINELLI
VENANTINO VENANTINO
VICTOR ALCAZAR

JUAN PEREZ BERROCAL
ELENA MORENO
ERIKA LOPEZ

Lautaro Films Ltda. presenta
"LA ARAUCANA"

Tecnizador
Cinemastage
Director:
JULIO COLL

Distribuye
SECO-FILMS

Elsa Martinelli en *La Araucana*, de Julio Coll (1970). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

logros se cuente *La chica del Crillón* (1941), de Jorge Délano (Coke), sobre la novela de Joaquín Edwards Bello, quien la consideró un "mamarracho". Pero cabe destacar una lúcida reflexión de Délano sobre la adaptación: "Creo -afirma- que no debe haber esclavitud de un tema o de un recurso. Todo debe fluir espontáneamente. Personalmente, siempre pienso en escenas aisladas, en efectos, en situaciones características". Entre otros filmes dignos de mención se hallan *Río abajo* (1949), basado en el relato "Sandías ribere-

"Pareciera ser que el escritor, los críticos y el público fuesen un ojo vigilante y sancionador de las 'infidelidades' que un director puede hacer de la obra literaria. Logos sobre la imagen"

ñas" de los *Cuentos del Maule* de Mariano Latorre; *La Hechizada* (1950), de Alejo Álvarez, basada en la novela homónima de Fernando Santiván; *Llampo de sangre* (1954), de Enrique Vico, según la obra de Oscar Castro; *Deja que los perros ladren* (1961), de Naum Kramarenco, adaptación de la obra dramática de Sergio Vodanovic; *Eloy* (1968), coproducción chileno-ar-

Apuntes de un oficio

Héctor Ríos

En 1968 se vivía en Chile una gran efervescencia creativa en torno al cine. Los jóvenes eran los gestores de un enorme entusiasmo por rescatar la identidad nacional en formato cinematográfico.

Ese mismo año se rodaba *El Chacal de Nahuelatoro*, película que Héctor Ríos -director de fotografía y camarógrafo de la cinta, consignado por sus pares como el creador chileno más consistente en esta materia- siente quedó marcada porque se filmó en una suerte de "estado de gracia". Fue una oportunidad para desplegar el espíritu de cambio y de compromiso vital que imperaba en la época. **Patrimonio Cultural** conversó con Ríos sobre su oficio, desde *El Chacal* hasta *La Frontera*. He aquí sus palabras.

El *Chacal de Nahuelatoro* fue un éxito, pero nosotros no estábamos pensando en impresionar a nadie.

Han pasado más de treinta años, pero aún siento la sensación de estar ante algo importante. En el rodaje mi labor era capturar la atmósfera para ser fieles a la historia. Estábamos absolutamente compenetrados con el tema, nos fuimos a Chillán y a los sitios donde, efectivamente, ocurrió el crimen. Nos encontramos con las *animitas* de las víctimas. Y, aunque trabajamos en condiciones muy duras, la emoción que sentíamos lo compensaba todo. Si elegimos el invierno fue porque era la estación propicia, la que tenía la luz que queríamos y necesitábamos. Hicimos esta película con una pasión enorme y con un alto grado de entrega: por eso se logró esa autenticidad que la distingue. El rodaje se produjo en una coyuntura especial: nuestro cine quería elaborar pautas de trabajo desde una nueva visión del quehacer cinematográfico. Miguel Littín, Fernando Bellet, Nelson Villagra, Pedro Chaskel, todos estábamos totalmente comprometidos.

Esos años permitían ese tipo de compromiso. Había un grupo ya consolidado que quería irrumpir con nuevas obras que tuvieran un sello, una identidad que hablara de un pueblo que sabía contar sus historias desde el cine. Un hecho que nos marcó profundamente fue la visita, en 1962, del gran documentalista holandés Joris Ivens. Con su venida se fue incorporando y consolidando más gente: Sergio Bravo, Patricio Guzmán, quien hizo trabajos valiosísimos (*La cruz del sur* es una película muy importante). En mi caso, el entusiasmo aumentó con mi experiencia en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma -donde recibí formación académica y una práctica muy intensas-, que había dejado una huella importante. Tuve de compañero a Néstor Almendros y siento una gran influencia de él. A mi regreso me di

cuenta de que era posible enseñar lo que había aprendido. Y en la Escuela Experimental de la Universidad de Chile intenté hacerlo, porque ahí lo que hacíamos era producir documentales, experimentar. El neorealismo italiano nos golpeó fuerte y en *El Chacal*, de alguna forma, se plasmó ese ideal. Queríamos mostrar la realidad y eso hicimos: la marginalidad y pobreza feroces en la miserable vida del campesinado quedó retratada en la representación de Nelson Villagra.

En la época de la Unidad Popular concurrió mucha gente que buscaba expresarse en la dirección o en la fotografía o en la cámara. El fervor de entonces hizo que muchos sin-

Yo emigré con mi familia a Venezuela y ahí también desarrollé mi oficio. Realicé alrededor de diez largometrajes. En 1972, antes de irme, con Raúl Ruiz hicimos *La colonia*

quieran el cine como un oficio. Pero ese período fue muy corto. Entre *El Chacal* y el golpe hubo sólo cinco años que se cortaron tajantemente y tuvimos que irnos al exilio.

penal, que no se conoce en Chile. Y hace ocho años volví a trabajar con él en un episodio de una película de encargo de la BBC: *El infierno*. Fue un trabajo interesante



El Chacal de Nahuelatoro, de Miguel Littín (1969). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

porque Raúl es un tipo enormemente creativo que nos sorprendía con escenas alucinantes de atmósferas muy oníricas. Regresé del exilio en 1984 y continué en lo mío: fotografía. La última película que hice fue *El hombre que imaginaba*, de Sapiaín. Unos años antes realicé *La Frontera* y se dio una situación bastante similar que con Littín. En ambos casos fue *opera prima* en condiciones de trabajo intensas. Estuvimos rodando

mientras rodamos *El enemigo principal*. Estuvimos filmando en plena sierra prácticamente a ciegas y lo único que podía hacer era revelar un pedazo de cinta en las noches para ver si había imagen.

En este oficio uno siempre está aprendiendo: a mí me costó bastante el cambio de blanco y negro a color, y tuve que hacerlo cuando llegué a Venezuela. No dominaba las condiciones lumínicas del trópico y no hubo más remedio que dar el paso.

Hace cinco años que hago docencia. También he trabajado en publicidad porque la necesidad de sobrevivencia es fuerte. En ese ámbito trabajé con Caiozzi, Larraín y Carlos Flores e hicimos de todo: desde avisos para cementerios hasta de juguetes para niños. Me gusta mi oficio y lo hago con enorme pasión. Siento a la cámara como una prolongación de mi cuerpo y en el visor reside la culminación de una idea colectiva, comandada por el director y marcada por el director de arte. Ahí confluyen estas tres miradas que tienen que ser coherentes. En el registro de las imágenes es donde se crea la atmósfera propicia para que la historia se sustente con verdad. Es necesario imaginar lo que se debe transmitir al público, pre-visualizarlo, para lograr que se plasme en la imagen. Se está al servicio de una historia y se debe mirar con la mirada del director: esa comunicación es fundamental.

En Chile el cine es azaroso. No se sigue un camino, pues aún no hay un oficio como tal. Pero hay gente valiosa: Joan Littín, por ejemplo, que hizo *El Desquite* y que colaboró con su padre en *Tierra del Fuego*, que tiene instantes virtuosos. Muchos de mis alumnos tienen el talento necesario, pero hay que encauzarlos e inculcarles un sentido de crítica profunda, de colaboración y de amor a los demás. Esas actitudes son tan importantes como la técnica. Creo que es la mejor forma de aportar al cine.

"Entre *El Chacal* y el golpe sólo hubo cinco años, que se cortaron tajantemente"

Nuestro ausente patrimonio filmico

Jacqueline Mouesca

Se sabe que en las décadas iniciales la producción filmica no fue escasa en Chile. Se cita, por ejemplo, el caso del año 1925, en que, según los estudiosos de la época, se filmaron 15 largometrajes de ficción, cifra que hasta el día de hoy nunca ha sido sobrepasada por nuestra cinematografía. Y también se conoce el hecho singular, que tampoco ha vuelto a repetirse, de que en esa década se produjeron películas no sólo en Santiago, sino también en diez ciudades del resto del país. Ahora bien, en lo que se refiere a sus niveles de calidad, un agudo crítico dijo con justa razón que el cine chileno mudo tiene "muchos atributos de mitología", porque lo estrictamente cierto es que hoy es imposible verificarlo. Salvo el caso de *El húsar de la muerte*, evocado una y otra vez, hasta el punto de que, al margen de sus méritos, se ha convertido en una suerte de reliquia canónica de nuestra cinematografía, ya que es el único ejemplo que se conserva.

No es mejor el panorama de las décadas iniciales de nuestra producción sonora. Por una razón u otra, nuestras películas han ido desapareciendo: o porque nadie ha cuidado de ellas y el deterioro natural de la base de nitrato del material filmico ha hecho lo suyo, o porque esa misma falta de cuidado significó extravíos casi siempre irreparables, o incendios como el de las bodegas de Chile Films a principios de la década de los 90, en que se destruyó un valiosísimo material documental con noticiarios y reportajes que registraban innumerables hechos de la historia de nuestro país.

No se puede tampoco pasar por alto, el criminal atentado que, tras el golpe militar, cometieron las tropas contra nuestro patrimonio cinematográfico, al secuestrar desde Chile Films miles y miles de metros de película, quemándolas frente a los estudios en un macabro espectáculo.

El rescate del patrimonio filmico está asociado a una labor de conservación y restauración que rara vez se ha intentado entre nosotros. Los que primero entendieron la importancia de esta función fueron los jóvenes cineastas que animaban el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, quienes a comienzos de la década del 60 se preocuparon de restaurar *El húsar de la muerte*, agregándole incluso una banda sonora con una partitura musical. Esta tarea fue reemprendida por el Ministerio de Educación en los años recientes con la misma película, ofreciendo una nueva copia restaurada con una sonorización musical distinta de la anterior.

En esta labor de restauración el Ministerio financió también en 1992 el trabajo de rescatar el filme *La dama de las camelias*. La película se eligió entre las pocas que pudieron hallarse del período —la década del 40—, y que no eran por cierto mayormente meritorias. No es que se haya pensado que el filme de José Bohr era "la obra" que por su calidad debía privilegiarse para los efectos de la restauración. De eso había conciencia en la División de Cine del Ministerio de Educación (a la que entonces pertenecía), y la idea era continuar la labor de restauración. Lamentablemente, los recursos disponibles en los años posteriores permitieron solamente hacer lo que se hizo con *El húsar de*

la muerte, pero nada más. Esto ha significado que *La dama de las camelias*, por ser el único caso disponible, ha sido paseada por el mundo como muestra de nuestro patrimonio, lo que resulta un tanto bochornoso, porque se trata de un filme bastante mediocre.

La preservación del patrimonio filmico está asociada desde hace muchos años en el mundo al papel jugado por un organismo que entre nosotros no existe: la Filmoteca, o Cinemateca, o como quiera llamárselo. Des-

suficientes recursos, y una Cinemateca que pueda de verdad proponerse la conservación del patrimonio filmico necesita mucho dinero, porque su labor no puede restringirse a la pura difusión, que es lo que han estado haciendo los organismos privados existentes como el cine Normandie —que a pesar de la falta de apoyo público ha realizado durante años una notable labor de difusión— y la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, que con recursos muy limitados ha logrado hacer algo con la preservación gracias a la existencia de una infraestructura básica para ello. Pero es claro que estos organismos no tienen recursos para restaurar filmes. Lo que han hecho es muy valioso, pero no resuelve el problema global de la preservación física de un patrimonio cuya conservación está asociada a la memoria nacional.

Los historiadores del cine, en virtud

de lo que acabo de describir, nos vemos enfrentados a una situación que pasa a ser casi imposible cuando se trata de reconstruir aquellos períodos cuyas películas ya no existen. Ocurre en Chile, desde luego, con todo el período del cine mudo, del que, salvo *El húsar de la muerte* y unos pocos retazos de noticiarios y vistas, nada puede verificarse. El historiador tiene entonces que recurrir a los testimonios escritos, las reseñas e informaciones de diarios y revistas, con lo cual es fácil incurrir en visiones incompletas o incluso distorsionadas.

En alguna medida, esto último es lo que empieza a pasar con el cine nacional de los años 40 y 50. El material disponible es cada día más escaso, lo que hace muy dificultosa la tarea del historiador, que no puede salir al paso, por ejemplo, de una mitología que ya se siente surgir en algunos medios, donde se habla de una posible "época de oro" de nuestra cinematografía, para referirse a la producción de esas décadas. Lo que, evidentemente, es una pura ilusión.

Nos preguntamos qué va a pasar con las películas del período más próximo a nosotros. Se sabe, por ejemplo, lo que ha costado conseguir una copia decente de una película tan notable como *Tres tristes tigres*. Hubo que recurrir a la Cinemateca uruguaya —dicho sea de paso, una entidad que honra a la cultura de su país— para que pudiera proyectarse el año pasado.

Si no se descubren en Chile los medios para poner en marcha la existencia de una Cinemateca con los recursos necesarios para preservar nuestro patrimonio filmico pronto se perderá también sin remedio la valiosa producción de los años 60, con películas como *Largo viaje*, *El Chacal de Nahuelatoro* o *Valparaíso mi amor*, que no podrán ser vistas por las generaciones venideras. O la del 70, en que se realizaron documentales imperdibles como *La Batalla de Chile*. No demasiado tarde, seguirán el mismo destino las buenas películas que hemos celebrado en los años más recientes, desde *Cien niños esperando un tren* hasta *Taxi para tres*. Y para qué mencionar, además, la muy extensa producción cinematográfica de los cineastas que estuvieron en el exilio, y que en una buena parte ni siquiera ha sido exhibida en Chile.

Jacqueline Mouesca es historiadora del cine nacional y profesora de Apreciación cinematográfica.



Fotografía semidestruida de Luz y sombra de Jorge Délano (1926). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

de el momento en que empezaron a fundarse —la soviética en 1922, la del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1935, la francesa en 1936, y así sucesivamente—, fue posible salvar de su destrucción una porción considerable de la producción cinematográfica mundial. A pesar de ello, fue ya demasiado tarde para salvar totalmente del desastre muchas obras importantes. Una buena parte de ellas se había ya perdido irremisiblemente para siempre; pelícu-

"Nos preguntamos qué va a pasar con las películas del período más próximo a nosotros. Se sabe, por ejemplo, lo que ha costado conseguir una copia decente de una película tan notable como *Tres tristes tigres*"

las —como dice Román Gubern— "que ya son sólo un título, una vaga referencia en la memoria": de Méliès, de Griffith, de Mumau, entre otros pioneros y maestros del cine. En Chile, lo de la Cinemateca es una historia triste. En 1990, junto con la llegada de la democracia, se formó una amplia comisión para estudiar el tema en la División de Cultura del Ministerio de Educación. Más de una década después, el tema sigue casi en el punto de partida. No hay

Re-creación de *El húsar de la muerte*

Verónica San Juan

Estoy sentada en la última fila del Teatro Oriente. Me han invitado a ver una restaurada versión de *El húsar de la muerte*, el largometraje mudo de Pedro Sienna que narra la vida heroica y trágica del guerrillero Manuel Rodríguez. Voy a ver una película con historia: fue estrenada en 1925. Me entero que Sienna tenía instinto de conservación y que, cada cierto tiempo, insistía en exhibir su película. Lo hizo en 1941. Lo volvió a hacer en 1962, en una copia restaurada en conjunto con el documentalista Sergio Bravo, versión a la que se le incorporó música compuesta por Sergio Ortega. Era claro el afán del director-actor por evitar que su película muriera, destino fatal de todas las otras. Ahora estamos aquí, sin él, pero con su herencia vuelta a rescatar del despenaero, ya no por Sienna mismo sino por el equipo de conservación fílmica del Ministerio de Educación. Este 17 de abril de 1996 estoy a punto de ver algo realmente inusitado: la única película chilena de la era muda que podré conocer en mi vida. El resto se ha perdido. No existe más.

Desde mi lejana posición

diviso a los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. Los muchachos vivirán colectivamente el oficio del pianista solitario, aquel que en los antiguos teatros animaba la mudez de los primeros experimentos cinematográficos. El *inti illimani* Horacio Salinas ha compuesto la música que sonoriza los movimientos de estos mudos actores.

Es una función con muchas risas. La articulación sin palabras provoca risas en quienes no fueron contemporáneos a este lenguaje. El Huacho Pelao -el niño pinganilla aspirante a "corneta" de las fuerzas rodriguistas- provoca risas. La historia de Chile -confusa, mítica- parece provocar risas. Durante la función veo una mirada aparentemente *naif* sobre los primeros movimientos inde-

No es seguro que, si en Chile se viviera en continuidad con su pasado, esta página se hubiera escrito con *El húsar de la muerte*. Pero, como su nombre así lo indica, este film es la exclusiva *rara avis* que se resistió, a fuerza de la voluntad de *húsar* de su autor, a sufrir el cuchillazo de la *muerte*.

Ninguna otra película del prolífico cine mudo chileno se salvó para desmentirlo. Gracias a esta excepcional coyuntura, la cinta de Pedro Sienna ha experimentado un interesante reciclaje, prueba de que el patrimonio es vivo y se recrea: una joven compañía de teatro -La Patogallina Cinemascope- la "trajo" al espacio de las tablas y al tiempo del siglo XXI.



El húsar de la muerte, de Pedro Sienna (1925). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

"Sienna tenía instinto de conservación y, cada cierto tiempo, insistía en exhibir su película. Lo hizo en 1941. Lo volvió a hacer en 1962. Era claro el afán del director-actor por evitar que su película muriera"

pendentistas en el Chile del siglo XIX; un barrido al auge y caída de un guerrillero traicionado por el irreductible *padre de la patria*.

Cuatro años des-pues esa misma imagen muda le queda grabada a Martín Erazo, un joven actor que comanda La Patogallina Cinemascope, un novedoso colectivo que en sus espectáculos combina teatro y música. "¿Y si homenajeamos a Pedro



Afiche original de la película. [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

Sienna?", "¿y si convertimos esta película en una obra de teatro?", propone el actor a su equipo. A su modo, les está planteando una evidencia: revivir un patrimonio fílmico y recuperar así un fragmento de la historia de Chile que nos pertenece a todos.

En seis meses logran transfigurar el lenguaje cinematográfico en lenguaje teatral y una tarde de julio del año 2000 sorprenden a quienes llegan

hasta el Centro Cultural La Cúpula. Es "otro" *húsar de la muerte* pero también es el mismo de Pedro Sienna: el montaje conserva la gestualidad muda y la estética blanco-negro de la película, e inserta letreros explicativos para orientar al espectador. Una máquina de 17 hombres y mujeres mueve este *húsar* lúdico y rockero que en teatros, colegios y plazas de barrios pobres sigue reanimando el espíritu pionero de Sienna.

Lo reaniman, por ejemplo, esta mañana de abril de 2002 en el Teatro Municipal de Viña del Mar. Junto a unos 700 adolescentes ahora me dispongo a enfrentarme a *El húsar de la muerte* reciclado al teatro y observo cómo la chiquillada se deslumbra con La Patogallina Sound Machine, la banda encargada de musicalizar los movimientos de los actores. Ellos y yo jugamos a la representación que nos proponen. De algún modo se trata de la misma cinta de celuloide que muy pocos chilenos han podido ver en una sala de cine (cada vez que se proyecta se deteriora) renovada (¿reformulada?) esta vez por la intervención del presente, alquimia que ha podido resolver una compañía joven de teatro, movilizándolo con su obra hasta ahora a unos cien mil espectadores. Con su tonelada de cargamento, han visitado las ciudades españolas de Cádiz y Badajoz y la brasileña Londrina. Y se preparan para llevar el nombre de Sienna a Portugal, Francia (Festival de Aurillac) e Islas Canarias.

Lo que ha ocurrido es el cierre ejemplificador de que el patrimonio es algo vivo. Así, la película (la obra patrimonial) es la base de una nueva creación, de otro lenguaje, en donde además se da una relación entre arte e historia a través de un personaje que une el pasado y el presente. No es poca cosa.

Verónica San Juan es periodista especializada en teatro.

La experiencia de ir al cine en la "nueva ciudad"

Pasajeros en tránsito

Christian Matus

A mediados de los años 80 el antropólogo Carlos Piña escribió un conjunto de relatos etnográficos que nos hablaban de la existencia de una "otra ciudad" que invisiblemente surgía al alero del Santiago del nuevo modelo económico y de la cultura de la dictadura (*Crónicas de la otra ciudad*, 1985). Narra la emergencia de los *topless* a través de la voz de una bailarina y describía la experiencia del comercio ambulante y del ser mapuche urbano, entre otros temas. Los textos plasmaban un momento social y cultural, mezclando aspectos del contexto sociopolítico reinante con los invisibles cambios que sucedían en nuestra cultura urbana.

Hoy lo que antes nos era descrito como parte de una realidad emergente, una "otra ciudad" escondida y en busca de ser revelada, teje su continuidad con la aparición de nuevos escenarios y espacios públicos que, vinculados a la cultura global, marcan emergentes pautas de interacción de nuestros (pos)modernos ciudadanos. Un ejemplo de esto lo encontramos en las salas que construyen las nuevas cadenas de exhibición de cine. A través de ellas podemos percatarnos de cómo se van modificando los códigos de la espacialidad y la temporalidad en los espacios del "tiempo libre".

Es así, como desde comienzos de los años 90, el vínculo de la tradicional sala de cine con el territorio barrial cede paso a la recontextualización de la estructura física del cine en el marco de los nuevos hábitos de consumo cultural de un público que se encuentra cada vez más desvinculado del espacio donde se encuentra su residencia. En el Santiago de este comienzo de siglo (y se replica en el resto de las más grandes ciudades del país), la experiencia de la vieja sala de cine de barrio desaparece y es reemplazada por la de nuevos y grandes conglomerados y cadenas que se instalan y operan más a nivel comunal que barrial. Los antiguos cines del

centro y del barrio se transforman en templos evangélicos, restaurantes de comida y hasta en discotecas¹ cediendo paso a cadenas transnacionales que, como las Hoyts, Showcase y CineMark, poco a poco van monopolizando la cartelera con una amplia oferta cine-

forman en espacios de tránsito donde la acción de ver cine adquiere sentido en relación con un sinnúmero de acciones cotidianas como comer, escuchar música, ir de compras, o simplemente recorrer y observar las múltiples ofertas y posibilidades de consumo.

cas y filas ordenadas en relación a la película a elegir. Esta dinámica de interacción con el espacio se asemejará a la elección del destino y del número de vuelo del pasajero en tránsito, transitar que a su vez se complementará con una gran cantidad de ofertas

amplio por el *mall* y el centro comercial, recorrido con la familia el fin semana o con los compañeros de trabajo después de salir de la oficina. En Santiago Centro los "mall del cine" se adaptarán a las estructuras de tránsito peatonal en donde se encuentran insertos (el Paseo Huérfanos) y a las características de la población flotante que recibe ofreciendo almuerzos a ejecutivos y colaciones a los empleados y trabajadores que laboran en las oficinas céntricas (Hoyts San Agustín). También, dentro de este proceso de transición y cambio del diseño de los cines, podemos ubicar la incipiente construcción de salas XXX que instalarán su oferta pornográfica en el centro de la ciudad.

Por último, cabrá la posibilidad de vivir el cine como un "no-lugar", de acuerdo al concepto acuñado por Marc Augé; esto es, el de un nuevo modo de habitar la ciudad caracterizado por nuestra relación individual con las múltiples opciones que hoy ofrecen las nuevas cadenas de cine, en tanto espacios universales liberados de toda carga y seña de identidad e historicidad. En ese sentido el cine como no-lugar nos habla de la mutación que afecta a la noción de territorio en la ciudad. En él primará el ámbito contractual del presente por sobre el vínculo con una identidad colectiva: el perdersen en la cultura de masas por sobre el identificarnos en un imaginario colectivo.

El observar y preguntarnos qué nos pasa en las (pos)modernas salas de cine nos sirve de espejo para *visibilizar* los cambios ocurridos en nuestra forma de relacionarnos con el espacio urbano. La "experiencia Hoyts" constituirá una metáfora de los múltiples cruces que se producen entre la cultura global y los espacios locales, entre el cine como espacio de encuentro y el cine como espacio de tránsito y de fuga, permitiéndonos dar cuenta de las diversas y nuevas formas que adquiere el habitar y construir ciudad.

La experiencia Hoyts constituirá una metáfora de los múltiples cruces que se producen entre la cultura global y los espacios locales, entre el cine como espacio de encuentro y el cine como espacio de tránsito y fuga

matográfica y una estética universal que remite a la cultura de masas norteamericana. Pero no se trata de "nostalgia" acerca de los espacios perdidos sino de constatar cómo dentro del espacio de una ciudad

La experiencia de ser espectador adquiere también formas diferentes que nos hablan de cómo expresan su subjetividad los distintos tipos de público, dependiendo su estrato social, su género y ge-

que hará que la elección de lo que se quiere ver quede muchas veces sujeta al azar y a la eventualidad. Se irá al cine pero no siempre se sabrá lo que se va a ver. Por otro lado, estos cines complemen-



Un grito en el mar, de Pedro Sienna (1924). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

crecientemente vivida como lugar de flujo y tránsito, la experiencia del "salir al cine" también se resignifica. En efecto, sobre las bases de las antiguas salas de cine se construye una nueva forma de vivir el consumo cultural cinematográfico, que nos vincula a cómo la cultura global es apropiada y releída en las ciudades y espacios locales de Chile y en Latinoamérica. Es así como la espacialidad desterritorializada del *mall* se traslada al espacio y diseño de las nuevas salas. Éstas se trans-

neración, entre otros. Así no será lo mismo ir al cine en Maipú, Estación Central o La Florida que ir en La Reina o Las Condes o en Santiago Centro, como no será lo mismo ir solo o en compañía, con la familia, en pareja o con amigos.

Para unos, la vivencia de la "nueva sala del cine" se asemejará a la espera en los aeropuertos. En sectores como La Reina y Avenida Kennedy la geografía y estructura de éstos apelará al ir de paso, al tránsito por escaleras mecáni-

tarán la lógica del tránsito y el movimiento incluyendo como parte importante de su estructura, estacionamientos y vías de ingreso y salida pensadas para un espectador que es también automovilista.

En otras comunas de sectores más densamente poblados como La Florida y Estación Central la experiencia de la sala de cine se acercará más a la de ir al *shopping* o al Mac Donald, adquiriendo sentido en relación con un recorrido más

¹ Como ejemplo tenemos, entre otros, los de los cines Lido y Continental, hoy convertidos en templos evangélicos, el Roma, convertido en "Las Tejas de San Diego", y el Alessandri, hoy convertido en la exitosa discoteca Blondie.

Christian Matus es antropólogo social.

La crítica desmemoriada

Alvaro Bisama

Que Yolanda

Montecinos haya perdido la memoria no deja de ser significativo a la hora de intentar una reflexión sobre cómo diablos se concibe la crítica de cine en Chile. La señora Montecinos (ex bailarina y ex militante comunista que terminó como factótum del periodismo de espectáculos nacional durante la dictadura) fue un elemento omnipresente hasta comienzos de los 90. Una figura que en cierto momento pareció fundirse con la imitación de mal gusto que le hacía Gladys del Río en el infernal y eterno *Japening*. Del Río remedaba sin tino alguno sus modales acartonados y la improvisación retórica de la que hacía gala en cuanto programa hubiera. Exponía, sin proponérselo, la quintaesencia de la labor crítica según Yolanda Montecinos: opinar por cortocircuitos, no decir nada, hacer una cazuela con el lenguaje técnico, no entender nada.

¿Por qué poner a esta señora como un ejemplo más o menos bizarro

al comienzo de un texto de crítica de la crítica de cine? La razón es tan sencilla como perturbadora: expone en su cuerpo la paradoja de que en este país la escritura sobre cine carece de memoria. En ese sentido cabe preguntarse tres cosas. La primera es si la crítica de cine se ha hecho cargo de este vacío. La segunda es sobre si el cine chileno —y aquí me refiero al paquete completo: autores, críticos, público, sistemas de producción, etcétera— alcanza algún estatus de tradición. La tercera trata de la capacidad de la crítica de reconocer las líneas, los hilos de la misma. No me quedan claras las respuestas: del naturalismo negrísimo de *Valparaíso mi amor* a la naturalidad del pop de *El chacotero sentimental* hay un abismo que implica sentidos más allá de lo cinematográfico. Tiene que ver con proyectos de país, con colocar entre ellas la escritura entrecortada de la Historia. Y esa misma escritura es la que está detrás de la mudez verbal de *Fernando ha vuelto* frente a la épica romántica de *La Batalla de Chile*. Entre la locuacidad de las imágenes de Patricio Guzmán y la voz fracturada de la madre de Fernando, entre la trivía que involucra a Aldo Francia sacando a niños del Hogar de Cristo y la felicidad de los pobladores de El Volcán en el estreno de la película de Galaz está, creo, el lugar donde situar ciertos registros críticos.



LA SUPER COMEDIA
CHILENA DE 1965
Un film de TITO DAVISON

"MAS ALLÁ DE PIPILCO"
(El Candidato González)

Manolo González,
Gabriel Araya, Justo Ugarte,
Elena Moreno, Gaby Cousin,
Chito Morales, y un gran elenco.

Más allá de Pipilco (El candidato González), de Tito Davison (1965). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

Por eso, al hacer

el gesto de recuperar alguna columna vertebral en la historiografía, vuelve el fantasma de si se puede hacer el mismo gesto con la crítica. Y eso no se refiere a generar una línea temporal o preguntarse si la revista *Ecran* se pareció alguna vez a *Cahiers du Cinema* o sobre quiénes son los equivalentes locales de los críticos Roger Ebert, Pauline Kael o Leonard Maltin. Sabemos, en todo caso, que nunca tuvimos un André Bazin. Pero eso no tiene nada que ver. Se trata aquí de preguntarse sobre la

constancia de la escritura sobre el cine nacional, su capacidad de ver o no ver signos de los tiempos, de relacionar, al fin y al cabo imágenes, historias, Historia y escritura.

Repito: no me queda claro. No lo sé, pero como espectador a ras de piso me sorprende que nadie se haya percatado en que un gesto fundamental para reparar los vacíos en nuestro agujereado sistema pase por glosar la caligrafía de los tics, de las idas y venidas de la crítica nacional respecto a las obras cinematográficas. Ese gesto —donde radica una profunda conciencia historiográfica a la vez que involucra dotar a esos textos de cierta independencia en tanto objeto estético— puede revelar más sobre el cine nacional que las cifras paupérrimas que traen casi siempre los estrenos criollos al situarse en el aparato de mediación entre las obras y el público.

Y es que esa mediación ha estado fracturada desde hace años.

Cortada: al trabajar exclusivamente sobre el cine de ficción, sobre los retazos de algo que remeda malamente una industria, no se ha hecho cargo del otro cine (documental, digital, cortometraje, video arte, etcétera) más allá de expresar cierto interés por su condición alternativa. Para la labor crítica, la memoria y

mediación van juntas y son tan importantes como la intuición, la fluidez de la prosa o los requerimientos del golpe periodístico de la semana. La idea de Yolanda Montecinos (una crítica de espectáculos desmemoriada, encamando simbólicamente los estragos del oficio) como síntoma es demoledora y trae debajo algo parecido a una moraleja: si no recuperamos la memoria —o sea escribir y atar cabos, establecer culpas y conspiraciones— corremos el riesgo de perderla para siempre.

Alvaro Bisama es profesor de literatura de la Universidad de Playa Ancha y crítico de literatura.

Antofagasta, "Hollywood de Sudamérica"

Hans Mülchi

No fue excepcional, en el período del cine mudo, que se filmara en provincias. Según dice Eliana Jara Donoso en su libro *Cine mudo chileno* (1994), cerca del 40% de la producción se hizo fuera de Santiago, con películas realizadas en Iquique, Antofagasta, La Serena, Valparaíso, Concepción, Osorno, Valdivia y Punta Arenas. Y aunque la mayor parte de ellas —más de 15— se hicieron en Valparaíso, la historia de un movimiento cinematográfico en una pequeña ciudad fraguada entre el desierto y el mar es tal vez la más apasionante del cine regional en Chile.

Con sólo 27

años, Santana había hecho una docena de películas en Santiago, Valparaíso y Concepción cuando llegó a Antofagasta al frente de una Compañía de Variedades. Su oficio de "cinematografista" lo combinaba, como era usual en la época, con la comedia teatral. Fue a visitar a Edmundo Fuenzalida, hijo del dueño del diario *El Industrial*, un muchacho vivaz que conversando con periodistas

estadounidenses se había aludido con la industria de Hollywood. Con la innata seducción y astucia que siempre lo acompañaron, Santana le habló sobre las condiciones naturales de Antofagasta para el cine: buen clima, cielos despejados, largas horas de luz y sol durante todo el año. Le comentó su intención de dedicarse exclusivamente al cine y filmar allí, pero también su necesidad de tener un socio financiero... Y, en un ambiente estrechado por la muerte de Rodolfo Valentino y afanado en encontrar su sucesor, le preguntó si había pensado en dedicarse a la actuación. El seductor Santana

El 23 de diciembre de 1926 Antofagasta aclamó el estreno de *Bajo dos banderas*, la primera película local. También vitoreó a Carlos Alberto Santana, su director, así como el debut de un promisorio galán: Edmundo Fuenzalida, a quien se presentó como "el Rodolfo Valentino chileno".

Nacía el cine mudo antofagastino.

Muchos destellos desconocidos trasluce este hecho. Como que el iquiqueño Santana recorrió varias ciudades de Chile y Latinoamérica haciendo películas, disputando con Raúl Ruiz el título del cineasta chileno más prolífico de nuestra historia; o que, en 1927, de las nueve películas chilenas realizadas, seis se hicieron en Antofagasta; o que esto diera lugar a soñar con el puerto del Norte como una "Hollywood de Sudamérica".



Madre sin saberlo, dirigida por el antofagastino Antonio Fernández en 1927. [Archivo de Adriana Zuanic]

obnubiló a Fuenzalida y éste dio el sí a ser actor y financista. Poco después lo convenció de traer desde Valdivia a Arnulfo Valek, prestigiado fotógrafo alemán. Su oficio aseguraría que, en la aventura que iniciaban, no habría imágenes fuera de foco o cortadas a la

ducirá cuatro de los ocho argumentales hechos allí en poco más de un año, entre diciembre de 1926 y enero de 1928.

De la mano de Fuenzalida, su flamante productor, Santana llamó a un concurso para

Con sólo 27 años, Santana había hecho una docena de películas en Santiago, Valparaíso y Concepción cuando llegó a Antofagasta al frente de una Compañía de Variedades

completar el elenco del largometraje *Bajo dos banderas*. Se hicieron pruebas de cámara, proyectadas y evaluadas por un jurado "compuesto de pe-

riodistas y cinematografistas", según dijo la prensa. La gente se aglutinaba para ver las filmaciones, con escenas de masas en las que Santana incorporó a los militares del Regimiento Esmeralda. Con el conflicto de Taena y Arica aún presente, la trama exhalaba quemante

ma del dueño de la fábrica donde trabaja, mientras la hermana de éste se burla de la muchacha y después ella misma se convierte en madre soltera.

La locura se contagió, y otras empresas se sumaron a la productora "Vita Film". La "Antofagasta Film" anunció la película *Madre sin saberlo*, dirigida por el antofagastino Antonio Fernández. Esta historia de amor, celos y locura se estrenó en teatro lleno y fue alabada por la crítica. A su vez, la "Compañía Cinematográfica Chilena Arte y Luz" presentó *En la ciudad del oro blanco*. Dirigida por Juan Abbá, co-

Huanchaca. Ahí el *jovencito*, un teniente del Ejército chileno interpretado por Fuenzalida, acudía al rescate cabalgando a toda velocidad. Con la cuerda a punto de cortarse, se apeaba, subía los escalones de las ruinas y alcanzaba a salvarla. Rubricaba la película un apasionado beso, resolviendo un conflicto de amor y guerra. El éxito fue total. Durante tres semanas se llenaron los teatros, cuando lo usual era mantener las obras sólo un par de días, ante la frecuencia de las películas, crecientemente hollywoodenses.

La algarabía se expandió a la pampa, con exhibiciones en la oficina salitrera Chacabuco, e incluso a Iquique, donde el fenómeno se repitió. *El Mercurio* de Antofagasta celebró que el filme triunfara "quizás más que todas las películas chilenas, llenando durante dos meses consecutivos los teatros del norte del país".

Pronto se anunció una nueva película: *Madres solteras*. Relata la historia de una



Edmundo Fuenzalida como protagonista de *Cascabeles de Arlequín*, en 1927. El mismo Fuenzalida volvió a Antofagasta, 68 años después, a protagonizar una película sobre sus aventuras con Santana. [Archivo de Adriana Zuanic]

metió el pecado de la excesiva pretensión, pues entrelazaba una comedia intimista con una mirada a la sociedad y a la historia de la región. Tal vez por eso fracasó, pues todo indica que se exhibió una sola vez. La productora "Cine Consorcio" contó con un fuerte capital, y contrató a Arcady Boytler, ruso de destacada trayectoria en Alemania y Argentina, y quien después llegaría a trabajar con Eisenstein en México. En *El buscador de fortuna* ejerció como director y protagonista. Era la historia de un aventurero que intenta hacer rápida fortuna en el Norte,

pero ante su estrépitoso fracaso debe viajar de polizonte en un barco. Se recogieron allí las biografías de miles que llegaron a para beneficiarse de la bonanza salitrera. El filme tuvo gran éxito, siendo exhibido en Santiago y, al parecer, en Buenos Aires. Crecía el optimismo por hacer de Antofagasta una segunda Hollywood. Luego se presentó *Vergüenza*, dirigida por Juan Pérez Berrocal. Al tocar los temas de la prostitución y las enfermedades venéreas, de enorme vigencia entonces, fue víctima del pudor de la época. A punto de ser rechazada por el Consejo de Censura, fue catalogada "para varones mayores de 15 años e inconveniente para señoritas". Rápido salió de cartelera.

Para *Santana y la "Vita Film"* el resultado de *Madres solteras* no se acercó al anterior, pero esto no los hizo detenerse. Pronto anunciaron *Cas-*

cabeles de Arlequín, película "basada en los equívocos provocados por una jovencita de buena familia enamorada de un muchacho sin fortuna". En 1995, un ya nonagenario Edmundo Fuenzalida recordaba el trabajo de animaciones que, durante días, prepararon con Valck para la introducción de la cinta, expe-

que lleve traje de carácter, pues se trata de la filmación de un gran baile de fantasía en el que deben intervenir un número considerable de bailarines". Pero los resultados no fueron los esperados, lo que desestabilizó aún más a la empresa.

Entretanto, *Bajo dos banderas* se estrenaba en Santiago, con la presencia del Presidente Ibá-

ñez, a quien había convencido que podría suceder a Valentino, y le dijo que ya Antofagasta no llegaría a ser el Hollywood de Sudamérica. Intentaría ahora que lo fuera La Serena. Se alejó pensando en sus próximas locuras cinematográficas, que lo llevarán sin la menor pausa a Perú, Ecuador, Argentina, Paraguay,

audiovisuales de la época. Se convocó a testigos de las filmaciones y exhibiciones y se buscaron afortunadamente las películas de entonces.

Un gran descubrimiento fue encontrar vivo -con más de 90 años- a Edmundo Fuenzalida, con una lucidez asombrosa, quien vivía en Santiago y estaba dispuesto a ir a Antofagasta a filmar. Se convocó a actores profesionales y aficionados entre la comunidad antofagastina, y se hizo un documental con recreaciones de

Un día cualquiera, Santana se acercó a su amigo Fuenzalida, a quien había convencido que podría suceder a Valentino, y le dijo que ya Antofagasta no llegaría a ser el Hollywood de Sudamérica. Intentaría ahora que lo fuera La Serena. Se alejó pensando en sus próximas locuras cinematográficas, que lo llevarán a Perú, Ecuador, Argentina, Paraguay, Colombia, Panamá y Costa Rica, fundando el cine sonoro en varios de esos países

rimento pionero en Chile. La película fue prácticamente ignorada por el público, y los bolsillos de Fuenzalida comenzaron a agotarse. Pero faltaba un último intento: el largometraje *Cocaína*, que trataba -según *El Mercurio* local- sobre "la vida de un muchacho que despreciando amor y hogar se lanzó a la vida en busca de una ilusión, y que, al fracasar en ella, se da al vicio de los alcaloides". El uso de las entonces llamadas "drogas heroicas" ya generaba un denodado intento por controlarlas. Para la última escena, Santana congregó a la gente a los talleres de la "Vita Film", "siempre

añez, atraído por su argumento "patriótico". Al retornar Fuenzalida de la capital -pues estuvo presente en la oportunidad-, experimentó un viaje del cielo a la tierra. No pudo afrontar ni las deudas ni la arremetida del destino: el cine sonoro, con sus elevados gastos de producción, pondría atajo a sus sueños.

Colombia, Panamá y Costa Rica, fundando el cine sonoro en varios de esos países y completando una cantidad indeterminada de películas. Sólo en Chile, sumaron al menos 23. Hace sólo cinco años, Fuenzalida-Valentino no imaginaba que, tras una vida como destacado político y diplomático, recordaría estos sucesos como una aventura de juventud.

En 1995 la cineasta antofagastina Adriana Zuanic inició una investigación, junto a Eliana Jara y a quien suscribe esta crónica, encontrando en aquella "segunda Hollywood" la trama de su próximo filme. Durante seis años se rastrearán documentos gráficos, escritos, auditivos, visuales y

época, en 35 mm, color, de 90 minutos. Un mes después de su última incursión en el cine, Edmundo Fuenzalida -tal como hizo Rodolfo Valentino en su momento- dejó este mundo para irse a reunirse con Santana en algún otro lugar. No estuvo físicamente en el estreno antofagastino, el 28 de diciembre de 2001, aunque la magia que creó con su socio reluce en el film.

Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica -que ya obtuvo una mención honorosa en el Festival Internacional de Cine de Uruguay- se estrenará este 2002 en Santiago. Y las aventuras de Santana en esa ciudad serán relatadas en un libro presentado para la ocasión.

Hans Mulchi es periodista y licenciado en Historia.



Aviso de *Bajo dos banderas*, en un diario de Santiago. [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

¿Cien años de cine chileno?

Eliana Jara Donoso

Hasta hoy, los estudiosos del cine chileno coinciden en indicar el *Ejercicio general de bombas*, estrenado en el Teatro Odeón de Valparaíso el 26 de mayo de 1902, como la partida de nacimiento de nuestra historia cinematográfica. Dichos ejercicios se realizaron el domingo 20 de

Es así como descubri que en mayo de 1897 se presentó en el Salón de la Filarmónica, en la calle Tarapacá de la ciudad de Iquique, un cinematógrafo que muestra las primeras vistas nacionales de las que se tenga registro. Ellas fueron: "El desfile en honor del Brasil", "Una cueca en Cavan

abril, entre la una y las siete de la tarde. La filmación, de 120 metros -un poco más de dos minutos de duración-, estuvo a cargo de los empresarios de la "American Biograph", los señores Pont y Trías, y operador de los equipos fue el ingeniero eléctrico Eduardo Howley, quienes habían llegado días antes al país en el barco Liguria, de bandera inglesa. La película se dividía en distintas vistas: "Desfile de las compañías por la Plaza Aníbal Pinto" (60 metros), "Competencia de los grifos" (20 metros), "Ejercicios de escalera y la pirámide" (20 metros) y "Bautizo de la Undécima Compañía" (20 metros). Problemas técnicos atrasaron su estreno, el que, pese a las breves líneas dedicadas al acontecimiento, fue recibido con aplausos. Ese año y el siguiente fueron pródigos en registros en celuloide: bailes de cueca, ceremonias militares, salida de los templos, paseos en las plazas, llegada de visitas ilustres, ceremonias hípicas, entre otras, ocurridos en Santiago y Antofagasta, como presumiblemente también en otras ciudades.

Con ese dato conocido,

los inicios del cine chileno a todos nos parecían claros, hasta que hace poco encontré en un diario unas breves líneas indicando que el 27 de julio de 1900 se exhibió, en el Salón Olimpo de Santiago, la vista *Carreras de caballos en Viña del Mar*, dentro de la programación del Cinematógrafo Wargraph. Aunque nada se decía de sus autores, ni tampoco apareció otro tipo de comentarios, el interés por conocer los reales comienzos pasó a ser materia de primer orden para mí. Además, existía el antecedente de la inclusión de *vistas* locales como una práctica común de los operadores de cinematógrafos para atraer espectadores, porque si bien las breves y aún rudimentarias películas asombraban, también el interés se agotaba pronto.

...la suma de 116 pesos... valor de la prima de 116/16... de la póliza de seguro por 6,000...
Ministerio de Marina.—El jefe de la Armada...
Matrícula.—Este vapor...
Abolición de un decreto.—...
Indemnización de terrenos.—...
Desembarcadero de los barcos.—...
Sorpres desagradable.—...
Estadística del Odeón Dramático.—...
Llegada de un tren del interior a Iquique.—...
Baile japonés.—...
El último retrato de Su Majestad la Reina Victoria.—...
Anoche se ensayaron con espléndido éxito las nuevas vistas que exhibirá el señor Oídó.—...
Es de esperar que el público aproveche esta ocasión, ya que se van a exhibir muchas nuevas vistas de la localidad.—...
El precio de entrada es de 50 centavos en el Salón y 30 en galería.—...
No podría considerarse al señor Oídó que diere en el mismo local unas cuantas o cinco exhibiciones.—...
Le pedimos a nombre de muchas personas...—...
Interesante carta de Guayaquil.—...
De una carta escrita por un viajero chileno, actualmente en viaje por...—...

de guerra...
Jefe de servicio.—...
Exhibición de cine.—...
PRIMERA TANDA
 Una partida de naipes.
 Grupo de la Galia Ciega del Odeón.
 Lírico Dramático.
 La cueca.
 Lección de equitación.
 Cuadro La Caridad (representado por señoritas de la localidad).
 Llegada de un vapor a Talca.
 El quemador de yerbas.
 Retrato de dos caballeros que han contribuido a la estabilidad de la Filarmónica.
 La cueca en Cavancho.
 El último retrato de Su Majestad la Reina Victoria.
SEGUNDA TANDA
 Plaza de San Esteban (Viña).
 Escena delante de un Café.
 Grupo de asistentes al primer baile de fantasía dado en la Filarmónica.
 Risa y plilo.
 Los Suidaneses en el Champ de Mars.
 Retrato de las personas que componen el actual Directorio de la Filarmónica.
 Desembarcadero de los barcos mochos.
 Sorpres desagradable.
 Estadística del Odeón Dramático.
 Llegada de un tren del interior a Iquique (cuadro nacional).
 Baile japonés.
 El último retrato de Su Majestad la Reina Victoria.
 Anoche se ensayaron con espléndido éxito las nuevas vistas que exhibirá el señor Oídó.
 Es de esperar que el público aproveche esta ocasión, ya que se van a exhibir muchas nuevas vistas de la localidad.
 El precio de entrada es de 50 centavos en el Salón y 30 en galería.
 No podría considerarse al señor Oídó que diere en el mismo local unas cuantas o cinco exhibiciones.
 Le pedimos a nombre de muchas personas...

Dr. J. C. Ayer y Ca.,
 LOWELL, MASS., U. S. A.
Medallas de Oro en las Principales Exposiciones Universales.
LAS PÍLDORAS DEL DR. AYER
CURAN LA BILIOSIDAD.
Curso de salud.—...
Inspección de Adunas.—...
1.º La Sección de Comprobación...
2.º La misma sección remitirá...
3.º El Guardia Almorcos que verifique...
4.º Terminado el afuro de cada póliza...

Noticia de la recién encontrada referencia a la primera (hasta ahora) filmación hecha en Chile. Diario *El Nacional de Iquique* del 10 de junio de 1897.

"En mayo de 1897 se presentó en el Salón de la Filarmónica, en la calle Tarapacá de la ciudad de Iquique, un cinematógrafo que muestra las primeras vistas de cine nacionales de las que se tenga registro"

su hermano su casa fotográfica en Iquique y que en su salón realizó una serie de exhibiciones, utilizando fotografías denominadas *vistas disolventes*. En estas semanas en que se conmemoran los "Cien años del cine chileno" parece primordial recuperar tales nombres y señalar que pueden haber otros, esperando a que alguien los descubra, y así completar nuestra pequeña y gran historia de imágenes y de sueños expuestos en celuloide.

Eliana Jara Donoso es investigadora del cine, autora del libro *Cine mudo chileno*.

(Este texto ha sido escrito en forma exclusiva para *Patrimonio Cultural* y los hallazgos de los que por primera vez aquí se dan noticia son un adelanto de una investigación que la autora realiza)

Cronología: claves del cine chileno

1896

-El 26 de agosto se realiza en Santiago la primera proyección pública de cine. En el acontecimiento se muestra lo mismo que ocho meses antes vieron en París, el "Cinematógrafo Lumière".

Los orígenes

1902

-El 26 de mayo se estrena en el Teatro Odeón de Valparaíso lo que se considera la primera película nacional: *Un ejercicio general de bombas* (corto de tres minutos que da cuenta de un ejercicio del cuerpo de bomberos en la plaza Aníbal Pinto de Valparaíso).

Cine mudo

(En este período se realizaron 81 largometrajes y 2 películas animadas)

1910

-En septiembre se estrena en el Teatro Unión Central de Santiago la primera película argumental rodada en Chile: *Manuel Rodríguez*.

1916

-Salvador Giambastiani filma *La baraja de la muerte*, probable primer largometraje argumental nacional.

1917

-Se estrena el filme *La agonía de Arauco*, con guión y dirección de Gabriela Busenius y fotografía y montaje de Salvador Giambastiani.

1920

-Alberto Agostini, sacerdote salesiano italiano, filma un documental sobre los selknam (onas). Es el único testimonio fílmico realizado sobre las tribus indígenas de la Patagonia.

1921

-Pedro Sienna dirige su primera película: *Los payasos se van*.
-Se realiza el primer filme chileno de dibujos animados: *La transmisión del mando presidencial*, dibujada y realizada por Alfredo Serey.

1925

-Se estrena *El húsar de la muerte*, dirigida y actuada por Pedro Sienna.

1927

-La ciudad de Antofagasta pasa a ser el principal centro de producción cinematográfica del país. Alberto Santana realiza varias películas, entre ellas: *Bajo dos banderas*, *Madres solteras*, *Los cascabeles de Arlequín y Cocaína*.

Cine sonoro

(Entre 1934 y 1944 se realizaron alrededor de 20 largometrajes)

1930

-El 5 de enero se estrena en el Teatro Carrera la película norteamericana *Melodías de Broadway*, de la Metro Goldwyn Mayer: es el primer filme sonoro exhibido en Chile.

1934

-Jorge Délano filma la primera película parlante (hablada) hecha en Chile: *Norte y sur*, con equipos fabricados localmente por técnicos de la RCA Victor.

1939

-Se estrena *Entre gallos y medianoche*, basada en la obra teatral de Carlos Cariola. Lo dirige Eugenio de Liguoro, y en él actúa por primera vez Ana González en el papel de "La Desideria".

1941

-Se estrena *La chica del Crillón*, película de Jorge Délano basada en la novela homónima de Joaquín Edwards Bello.

Nace la industria

(Se realizaron alrededor de 80 largometrajes)

1942

-Se inauguran los estudios de Chile Films, empresa formada por el Estado (Corfo) para promover el desarrollo de la industria del cine nacional.

1944

-Jorge Délano filma *Hollywood es así*. En ella actúan María Maluenda, Pedro de la Barra, Domingo Tessier, Roberto Parada y Agustín Siré.

1945

-Regresa a Chile Carlos Borcosque (director de cine y primer director de la revista *Ecran*) y filma por cuenta de Chile Films *La amarga verdad*.

1947

-Se estrena *La dama de las camelias*, de José Bohr, con Ana González.

1948

-Entra en actividades la llamada Comisión Pro Defensa del Cine Chileno. Su meta: luchar por facilidades para la producción de películas nacionales.

1949

-Tras cinco años de gestión desastrosa, la Corfo ordena el desmantelamiento de Chile Films.

1950

-Se estrena la película *La Hechizada*, de Alejo Álvarez.

Años de búsqueda

1953

-La productora Emelco lanza el noticiario del mismo nombre, dedicado a la actualidad nacional.

1955

-Pedro Chaskel funda el Cine Club de la Universidad de Chile.

1957

-Auspiciado por la Secretaría General de la Universidad de Chile, Pedro Chaskel y Sergio Bravo fundan el Centro de Cine Experimental.
-Naum Kramarenko presenta *Tres miradas a la calle*, interpretada por Orietta Escámez y Luis Alarcón.
-Sergio Bravo realiza el documental *Mimbre*.

1958

-Con los documentales *Trilla*, de Sergio Bravo, y *Andacollo*, de Jorge de Lauro, se consolida, según los críticos, una nueva creación de mayor calidad artística y más atenta a la identidad nacional.

1960

-Se presenta la película *Recordando*, de Edmundo Urrutia, en la que con fragmentos de filmes antiguos se muestran 30 años de la historia del cine chileno.

1961

-Se crea la Cineteca de la Universidad de Chile. Su director es Pedro Chaskel.
-La productora Emelco anuncia haber realizado, durante el año, 34 noticiarios y numerosos cortos publicitarios y documentales.

1962

-El Instituto Fílmico de la Universidad Católica produce su primer filme: *El cuerpo y la sangre*, dirigido por Rafael Sánchez.
-El Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile restaura *El húsar de la muerte*.
-Visita Chile el documentalista holandés Joris Ivens y filma el documental *Valparaíso*.

1966

-Alvaro Covacevic presenta su película *Morir un poco*.
-Se publica el libro *Historia del cine chileno*, de Mario Godoy Quezada.

El "Nuevo cine chileno"

(Entre 1967 y 1973 se realizaron alrededor de 23 películas argumentales)

1967

-Patricio Kaulen realiza *Largo viaje*.
-En Antofagasta se estrena la película *Caliche sangriento*, de Helvio Soto.
-Se realiza el Festival de Cine de Viña del Mar, que se convierte en el Primer Encuentro del Nuevo Cine Latinoamericano.

1968

-Alvaro Covacevic presenta *New Love o La revolución de las flores*.

-Se estrena *Ayúdeme usted, compadre*, de Germán Becker, filme musical que se convierte en el mayor éxito de boletería de cine chileno hasta entonces.

1969

-En el Festival de Viña se exhiben las películas argumentales chilenas que marcan el punto de partida del llamado *Nuevo Cine Chileno*: *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz; *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin; y *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia.

1970

-Se da a conocer el "Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular".
-Se filman varios documentales inscritos dentro del cine militante y de denuncia: *Venceremos*, de Pedro Chaskel; *Brigada Ramona Parra*, de Álvaro Ramírez, entre otros.

1971

-Se estrenan *Voto más fusil*, de Helvio Soto; *Primer año*, de Patricio Guzmán; *Compañero Presidente*, de Miguel Littin, y *Diálogo de América*, de Álvaro Covacevic.
-Se publica el libro *Historia del cine chileno*, de Carlos Ossa.

1972

-Se presenta *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia.

Golpe, dictadura y exilio

(En el exilio, entre 1974 y 1985, se realizaron alrededor de 180 películas chilenas. En el país, según por la dictadura, se realizaron 4 películas entre 1974 y 1979)

1973

-Raúl Ruiz filma *Palomita Blanca* (basada en la novela de Enrique Lafourcade), que será estrenada sólo veinte años después, en 1992.
-Se filma *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, dividida en tres partes: *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de estado* y *El poder popular*, que se exhibirán en el exilio entre 1975 y 1979.
-Tras el golpe militar, los estudios de Chile Films son allanados y miles de metros de películas (consideradas subversivas) son quemadas.

1974

-En Francia se estrenan *La tierra prometida*, de Miguel Littin, y *Diálogo de exiliados*, de Raúl Ruiz, consideradas las películas inaugurales del cine del exilio.

1975

-Helvio Soto presenta en Francia *Lleuve sobre Santiago*. Actúan Jean Louis Trintignant y Annie Girardot. La música es de Astor Piazzolla. Esta cinta aún está censurada en Chile.
-Cineastas chilenos comienzan a filmar documentales y largometrajes de ficción en numerosos países, dando nacimiento al llamado *Cine chileno del exilio*, de prolífica producción en diferentes países del mundo.

1976

-Silvio Caiozzi filma *Julio comienza en julio*.
-En Santiago se estrena *El zapato chino*, de Cristián Sánchez.

1977

-En Moscú Sebastián Alarcón filma *La noche sobre Chile*.

1978

-Se estrena en Francia *La hipótesis del cuadro robado*, de Raúl Ruiz. La revista *Cahier du Cinema* la elige a fines de los 70 como una de las diez mejores películas de la década.

1979

-Alicia Vega publica el libro *Re-visión del cine chileno*.

1981

-Se estrena *Una foto recorre el mundo*, documental de Pedro Chaskel, filmado en La Habana, en el que cuenta el origen de la célebre foto del Che Guevara.

1982

-Se presenta *Los deseos concebidos*, de Cristián Sánchez.

-Se estrena la película *Missing (Desaparecido)*, de Costa Gavras, que trata sobre el golpe de Estado en Chile.
-Se funda el Cine-Arte Normandie en Santiago.

1983

-Jorge López realiza la película *El último grumete de la Baquedano*, basada en la novela de Francisco Coloane.
-Raúl Ruiz presenta *Las tres coronas del marino*.
-Con *Ardiente Paciencia*, Antonio Skármeta lleva al cine su propia novela.
-Se estrena *El Willy y la Myriam*, documental de David Benavente.

1985

-Gonzalo Justiniano filma *Los hijos de la guerra fría*, con música de Jorge Arriagada.
-Se estrena *Dulce Patria*, de Andrés Racz.

1987

-Se estrena *La estación del regreso*, de Leonardo Kocking, con guión de José Román.

1988

-Pablo Perelman estrena *Imagen latente*.
-Se presenta el documental *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Agüero, basado en el taller de cine que la investigadora Alicia Vega realiza con niños.
-Alejandro Jodorowsky realiza, en Italia, la película *Santa sangre*.
-Se publica el libro *Plano Secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, de Jacqueline Mousca.

1989

-Se presenta *Hay algo allá afuera*, de José Maldonado.

Cine en la transición

(Entre 1990, año de retorno a la democracia, y 1999, se realizan alrededor de 45 largometrajes en Chile)

1990

-Se estrena *La luna en el espejo*, de Silvio Caiozzi.
-Se estrena *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano.
-Incendio en Chile Films: se quema el 50% del archivo fílmico que quedaba.

1991

-Se filma la película *La Frontera*, de Ricardo Larrain.

1992

-Se crea la Asociación de Cortometrajistas. En tres años se filman 40 cortometrajes.

1993

-Gustavo Graef-Marino presenta *Johnny cien pesos*.

1994

-Se estrena *Amnesia*, de Gonzalo Justiniano.
-Se publica el libro *Cine mudo chileno*, de Eliana Jara.

1997

-Se presenta *Historias de fútbol*, de Andrés Wood.

2000

-Se exhibe *El chacotero sentimental*, de Cristián Galaz. Se constituye en la película chilena con mayor éxito de taquilla en el país.

2001

-Se estrena *Taxi para tres*, de Oriando Lúbbert.

[Esta cronología fue realizada por **Patrimonio Cultural** sobre la base del inestimable apoyo de Jacqueline Mousca y de los libros *Cine y memoria del siglo XX*, de Jacqueline Mousca y Carlos Orellana (Lom, Santiago, 1998); *Cine mudo chileno*, de Eliana Jara (1994), y *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, de Aldo Francia]

(Re)lectura de Bourdieu

Adriana Valdés

Cuando murió Pierre Bourdieu, en enero de este 2002, era en la sociología "una referencia positiva o negativa indispensable", en palabras del eminente sociólogo Alain Touraine a *Libération*; "había crecido como un árbol que empuja sus raíces y sus hojas, y cubría un enorme espacio de opinión". Como Sartre en mayo de 1968, había tenido ocasión de constatar también que su *status* ya mítico tambaleaba ante los nuevos medios de comunicación, y que su vigencia no era eterna. Había llegado a tener un lugar de privilegio en el campo intelectual francés, un enorme y reconocido "capital cultural", se diría en su léxico. En la última etapa de su vida había decidido invertir ese capital, "abrir la boca" fuera de los límites de su disciplina, en el debate político y económico. Insistía -contra muchas corrientes- en defender no sólo la función social del intelectual crítico, sino también una cierta autoridad que el medio ya no está concediendo a éste.

La impotente obra,¹ y el no menos imponente peso académico de Bourdieu, pueden parecer abrumadores desde *el espacio de acá* (ese es el título de un antiguo libro de Ronald Kay, que lleva como subtítulo "Notas para una mirada americana"). Ofrece, según sus seguidores franceses, nada menos que "una revolución simbólica", una nueva manera de ver el mundo social, y una comprensión más fina del tema del juego de poderes y de la violencia que se da en el plano de las comunicaciones, de la cultura y de la educación.

Desde aquí, podemos ubicarnos lejos de las polémicas que suscitó en el espacio académico francés, y buscar selectivamente en su obra aquello que nos permita -de refilón- entender mejor lo que aquí se vive en cuanto, sobre todo, a la educación, las comunicaciones y a la cultura. A modo de ejercicio, lo he hecho con uno de sus textos más breves y depurados, *Leçon sur la leçon*, su clase inaugural en el Collège de France, en 1982, releyéndolo desde ahora, y desde el espacio de acá.

Las ideas de Bourdieu sobre el campo intelectual interesan en relación con el espacio cultural chileno al menos en dos aspectos. Uno, la relación con la pugna: "si hay una verdad, es que la verdad es un juego de luchas".² El otro, tal vez más complejo, es el del "conocimiento del sujeto del conocimiento", a través de una interrogación crítica acerca de "las categorías impensadas de pensamiento que limitan lo pensable y predeterminan lo pensado: baste con evocar el universo de supuestos, de censuras y de lagunas que toda educación hace aceptar e ignorar". Escojo sólo el primero, porque el espacio es poco.



UNA PRODUCCION DE PABLO PETROWITSCH **"COBRE"** PELICULA RODADA EN EL VIDIA Y MILAGROS DE UN METAL MINERAL DE CHUQUICAMATA (CHILE)

Cobre, de Pablo Petrowitsch. [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

"La metáfora guerrera transformó el intercambio de discursos en un intercambio de bandos militares, y aquí se llevó el pensamiento de Bourdieu más allá de sí mismo, por insospechados derroteros"

¹ De la amplia obra de Bourdieu, quien comenzó a publicar a inicios de los 60, cabe recordar aquí apenas algunos títulos publicados en español: *La distinción*, *El oficio de sociólogo*, *Campo de poder y campo intelectual*, *El sentido práctico*, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario y Contrafuegos*.

² Todas las citas corresponden a la publicación de Les Éditions de Minuit, París, 1982. La traducción es mía.

El campo (campo de poder, campo artístico, campo intelectual, campo científico...) "es la historia hecha cosa", por oposición al *habitus*, "que es la historia hecha cuerpo". Es el espacio social de las instituciones y las relaciones de poder dentro de las cuales se da la acción de los agentes, y se presenta como espacio de antagonismos, cuyo principio de movimiento está "en las acciones y reacciones de los agentes a quienes, salvo excluirse del juego, no les queda otra que luchar por mantener o mejorar su posición en el campo, con lo cual hacen pesar sobre todos los demás las restricciones, muchas veces vividas como insostenibles, que nacen de una coexistencia antagonista".

En relación con el *espacio de acá*, esta noción guerrera del "campo" sirve para hablar de una buena parte de las artes visuales en Chile durante los últimos veinticinco años, por ejemplo. Un aspecto interesante para la reflexión americana es lo que el propio Bourdieu llama "el efecto de la teoría": a lo mejor esta noción guerrera no sólo sirvió para *describir* (lo que sucede en el campo) sino también para *configurar* el modo de acción de los agentes y la forma cómo estos se imaginaron a sí mismos. La metáfora del campo como campo de batalla, entonces, puede haber contribuido a transformar a los agentes (los artistas, los críticos, las instituciones como museos y las galerías) en guerreros, y a la vida cultural en una insostenible coexistencia antagonista. Si a ello se suma el inevitable mimetismo que, a manera de síntoma, acompañó la vida cultural chilena durante el gobierno autoritario, la metáfora guerrera transformó el intercambio de discursos en un intercambio de bandos militares, y aquí se llevó el pensamiento de Bourdieu más allá de sí mismo, por insospechados derroteros, como suele ocurrir con las ideas de Europa en el suelo latinoamericano. Veinte años después, ojalá las metáforas apropiadas sean otras, menos frontales, más matizadas y tal vez más amables, más capaces de dar cuenta de lo que Foucault llamó "la microfísica del poder".

Este es un ejemplo mínimo, en sí mismo totalmente insuficiente, pero que tal vez sirva para motivar al lector a (re)leer a Bourdieu, y hacerlo al sesgo,

desde aquí. Se encontrará con temas que se vinculan de manera irresistible con preocupaciones de aquí y de ahora. Entre otros, "la lucha de las clasificaciones", vista como expresión de la "lucha de clases", y no sólo de clases sociales, sino también de género y edad. El efecto liberador de "enunciar una ley social como la que establece que el capital cultural va al capital cultural", en cuanto permite conocer ese mecanismo y así buscar formas para tratar de modificarlo. Y la visión del intelectual como "sociólogo de los demás, pero su propio ideólogo" en virtud de una ley "que rige todas las luchas sociales por la verdad". Según esa ley, los puntos ciegos y los puntos de lucidez se entrecruzan.

Adriana Valdés es doctora en literatura.

Una página para Luis Moulian

Raúl Olguín

Al otro lado de la parafernalia, Luis Moulian fue un significativo historiador marginal, en tanto no desarrolló una carrera académica vinculada a universidades y/o centros de investigación. Para él, la historia no era un objeto de museo, disecado e inmóvil, sino un arma de crítica social. Creyó que la labor del intelectual tenía una función pública. Pero, además de eso, su estampa, arropada siempre de *blue jeans*, fue parte del inventario de la Biblioteca Nacional. Pero nos dejó a fines del año pasado y su ausencia suena en un profundo silencio.

Coincidíamos en un paradero a la hora oscura de esperar la micro. Nos habíamos visto en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, donde yo estudiaba Licenciatura en Historia y él cursaba ramos para obtener el mismo grado en su condición de exonerado-reintegrado, y gracias a esa hora oscura pude oírlo, porque el mayor aporte de Luis fue oral. Tiempo después pude beneficiarme de su cotidiana compañía en los pasillos de la Biblioteca.

El trabajo historiográfico de

Luis Moulian estuvo centrado en los lineamientos o paradigmas de la historiografía marxista. Fue heredero, como alumno y después como colega, de historiadores como Hernán Ramírez Necochea, Luis Vitale y Fernando Ortiz. Su acervo historiográfico se nutrió del marxismo como herramienta de análisis, específicamente del materialismo histórico. En su obra, destacó el papel de las condiciones materiales de existencia en el desenvolvimiento de las sociedades. Estudió los sujetos sociales postergados, siempre dentro de la estructura de clases. Ubicó el desarrollo de la historiografía chilena y a los distintos historiadores al interior de su posición de clase y de la época que les correspondió vivir, entroncando sus vidas y labor con los procesos políticos, económicos, sociales y culturales contemporáneos.

Moulian, en su compromiso filocomunista, mantuvo una concepción teleológica de la política, al concebir a la misma como una utopía en la Tierra. En sus escritos, fue depositario de las obras de Marx y Engels, y más contemporáneamente de Luis Althusser y los teóricos dependencistas como André Gunder Frank.

De su legado intelectual resalta en él su pertinaz cuestionamiento al orden existente, lo que no es poco en estos tiempos. Esa actitud crítica, que en otra época debía ser la natural carta de presentación de todo quien se preciara de

intelectual, Moulian la conservó hasta su muerte, advirtiendo, sin embargo, que eso hoy día lo hacía aún más marginal, condición de la que nunca se desprendió. Él se había criado y formado en otro Chile, con otros conceptos de la familia, la amistad y las relaciones humanas, de aquella lejana hora cuando la política era una utopía colectiva y pasión de multitudes. Su natural timidez contrastaba con su capacidad de plantear y desarrollar ideas, las que fueron tan generosas que sobrepasaron con creces a su producción *autoral* de textos, entregándole a varios de sus colegas anónimos aportes para la consecución de sus obras. Por lo mismo, pudo escribir más, pero igual escribió.

De entre sus textos publicados, Luis Moulian dejó aportes indudables a la disciplina de la historia chilena. Su libro *Independencia de Chile. Balance historiográfico* (1996) es un útil manual de la historiografía del país. En *Seis asedios a la Historia. La historia desde abajo* (1999) realiza una interesante y aguda entrada a la obra de su colega Gabriel Salazar. Del libro *Eduardo Frei Montalva, biografía de un estadista utópico* (Sudamericana, 2001), escrito junto a su esposa Gloria Guerra, se destaca un primer intento por desmitificar al ex mandatario en eso tan jabonoso que hoy parece ser el supuesto -para ellos, evidencia-anticomunismo de Frei padre. Además, publicó -junto a María Angélica Illanes y Sergio González- el *Poemario popular de Tarapacá. 1889-1910* (1998), notable documento de la historia de "los de abajo". En todo caso, tal vez aquello no fue lo fundamental en su legado. Sin duda, en artículos, reseñas, ayudantías de investigación y conversaciones es donde más plasmó su personal visión del acontecer histórico e historiográfico.



La caleta olvidada, de Bruno Gebel (1958).
[Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

Moulian abría y cerraba el Salón de Investigadores de la Biblioteca Nacional, investigando, leyendo, escribiendo, compartiendo un café y cigarrillos, especialmente con sus colegas más jóvenes. No muchos más que él debieran ser inventariados como parte del patrimonio de este edificio señorial y recoleto.

Su suicidio nos impactó. Conocíamos de sus problemas médicos, pero también sabíamos que su amor por la historia era una de sus mayores razones de vivir. Se encontraba en un buen momento de su vida, publicando, escribiendo y enseñando, sin menospreciar otra de sus pasiones: el fútbol. Seguí con especial avidez las actuaciones del club de sus amores, Universidad Católica, desplegando un gran conocimiento de tácticas, estrategias, nombres de jugadores y estadísticas de partidos jugados.

Raúl Olguín es historiador.

Ficha de Suscripción

Nombre: _____

Dirección: _____

Teléfono: _____ E-mail: _____

Ocupación: _____

Me suscribo desde el N° _____ al N° _____.

¿Cómo es que aún no te has suscrito a
PATRIMONIO CULTURAL,
la revista de las cuatro estaciones del año?



Valor de la suscripción: \$ 4.000 por cuatro ediciones (precio para Chile).

Envíenos fotocopia de esta ficha a nuestra oficina de Alameda 651 (Biblioteca Nacional) o por fax (3605384).

creemos en los sueños, de Le Monde Diplomatique. El autor nacional **Luis Sepúlveda** ofició de presentador de esta iniciativa, que amplía el horizonte de nuestro pensamiento, a través de una visión crítica e informada de la realidad.

Luis Vitale, con *Contribución a una historia del anarquismo en América Latina*, y Oscar Ortiz, con su *Crónica anarquista de la subversión olvidada*, en un libro de doble entrada, inauguraron **la Colección Osvaldo Bayer**, poniendo en el aire los idearios emancipatorios que marcaron el inicio del siglo XX. La presentación se realizó el 23 de abril en la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional.

En la altura de Sewell se vive la arquitectura. Con una nutrida y entusiasta participación se realizó, los días 3 y 4 de mayo, el **Congreso Nacional de Arquitectos**

Una locomotora a vapor única en el país descansa desde el 26 de abril en el Museo Ferroviario de Santiago (Quinta Normal). El coloso se trasladó desde las dependencias de Famae hasta su destino, donde podrá ser resguardada como importante patrimonio y, por cierto, podrá ser admirada por el público.

El 9 de abril se inauguró en la ciudad nortina de Antofagasta la primera etapa de la habilitación de la **Casa de la Cultura** (ex edificio Consistorial). Esta auspiciosa gestión es una iniciativa conjunta de la Comisión Presidencial para la Infraestructura Cultural y el Consejo Comunal de la Cultura del municipio.

A partir del 6 de mayo -y hasta el 29 del mismo mes- se realiza un **Ciclo de Cine y Video** en la Sala América de la Biblioteca Nacional, organizado por su Departamento de Extensión Cultural. Las exhibiciones se complementarán con comentarios de diversos críticos. Entre otras, se presentan *La Frontera*, *Julio comienza en julio*, *La luna en el espejo*, *Amnesia* y *Coronación*.

El segundo encuentro iberoamericano **Fronteras de la narrativa** lleva en esta ocasión el tema "La narración de no ficción". El encuentro, organizado por Unión Latina y el Centro Cultural de España, se realiza durante el mes de mayo en la Universidad Adolfo Ibáñez.

Fragmentos de una memoria es el nombre del libro recién editado por la fotógrafa Mariana Matthews (Ediciones El Kultrón de Valdivia). Este hermoso objeto da cuenta de la creación de diversos fotografías asentados en la Región de los Lagos entre los años 1858 y 2000. Entre ellos destacan los hermanos Valck, quienes tuvieron la misión de retratar a prominentes personalidades de la época. Asimismo, el registro de la vida cotidiana de la zona o bien de desastres de la naturaleza quedaron en manos de anónimos fotógrafos que, cual cronistas, no dejaron pasar inadvertidos esos sucesos. En suma un "cuidado" y bello libro que contó con el apoyo de Fondart.

Durante el mes de mayo se exhibe en la recién inaugurada sala de fotografía "Joaquín Edwards Bello" del Centro Cultural de la Estación Mapocho la exposición "Fotodigrafías de identidad", del destacado fotógrafo **Juan Domingo Marinello**. El autor incursiona en la intervención digital sobre sus propias imágenes, creando una nueva e inquietante realidad: la de sus sueños y la de su imaginario. Hermoso olor a melancolía.

El 17 de abril en la Sala América de la Biblioteca Nacional, se lanzó el libro **El que ríe último**. *Caricaturas y poesías de la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Su autor, Maximiliano Salinas, profesor e investigador de la Universidad de Santiago, realizó una investigación junto a Daniel Palma, Christian Baez y Marina Donoso, la cual derivó en este interesante libro que la DIBAM, la Editorial Universitaria y la Corporación del Patrimonio acaban de lanzar. La presentación estuvo a cargo del destacado periodista Hernán Millas y del historiador Julio Pinto.

En diciembre del año pasado se lanzó en la Biblioteca Nacional el libro **Encuentros con hombres oscuros**. Éste es un libro de poesía, de Tomás Harris, que acaba de recibir el **Premio Altazor**. Se trata de poemas bastante alejados de la presencia de "hombres iluminados". Más bien la parodia se toma la escena y juega con Gurdieff en su película *Encuentro con hombres notables* y, también, con Nicomedes Guzmán. Ahí ahí están Rimbaud, el Marqués de Sade, un mimo que atormenta niños en el duermevela y un torturador, para recordarnos, quizás, que lo oscuro está más próximo de lo que se cree.



Inauguración del Seminario "Los archivos del nuevo milenio".

Los archivos del nuevo milenio

El Archivo Nacional de Chile, en conjunto con la Asociación Latinoamericana de Archivos, realizó en abril un importante seminario en el que se buscó avanzar en el conocimiento de la situación regional en los temas que les competen.

"Los archivos del nuevo milenio" -ése fue su nombre- respondieron cabalmente al interés que la comunidad internacional de archivos tiene de someter a ciertos criterios de operación unificados y normados del patrimonio. Y, en definitiva, al acceso de la herencia documental.

Uno de los antecedentes para este encuentro fue el Congreso Internacional de Archivos de Sevilla, donde se incorporaron los nuevos temas para enfrentar el desafío de cautelar la conservación y acceso a los materiales que conforman nuestra historia. El énfasis estuvo en la normalización, automatización y los documentos electrónicos. De ese congreso emanaron variadas recomendaciones, las que se asumen hoy en Latinoamérica, buscando ampliar los horizontes de acción y abordando la necesaria actualización que la materia requiere.

En nuestro país, el capítulo nacional agregó variadas propuestas que responden al itinerario específico de la realidad que vivimos.



REVISTA MENSAJE 50 años

Una visión
cristiana y moderna
para el mundo de hoy

Suscripciones: 6960653 - 6980617

Las películas que nunca existieron

Darío Oses

Algunos de esos viejos cines, encumbra-
dos y monumentales como templos, sobreviven to-
davía en los barrios viejos, en los costados de las
plazas, milagrosamente perdonados por las demoli-
ciones, convertidos en iglesias evangélicas, disco-
otecas punk o depósitos de materiales de construc-
ción. Hace poco divisé uno que conservaba la
majestad algo ajada de su pórtico. Una puerta late-
ral estaba abierta y me colé al interior que olía a
encierro. En la semipenumbra descubrí que el fo-
yer estaba repleto de fragmentos de fachadas de uti-
lería, columnas de yeso y trozos de trasatlánticos
hechos de madera terciada y de cartón, todo carcomi-
do por el tiempo y cubierto de telarañas.

De pronto se encendió la luz mortecina de una
ampolleta, y apareció un viejo que llevaba gorro de
piel y abrigo con cuello de nutria y bastón.

-¿Qué busca? -preguntó malhumorado.

-Perdone, este cine me trae recuerdos de las mati-
nés de la infancia. Me asomé a mirar...

-¡Ah!, es un cinéfilo -dijo el hombre, que se volvió
más afable, y se puso a contarme que fue escenó-
grafo del cine chileno, cuando éste intentó uno de
sus tantos despegues fallidos. Fue cuando la Corfo
creó Chile Films, allá por 1940. Entonces tui-
mos los mejores estudios y equipos, y además plata
para contratar directores, actores y técnicos de
México y Argentina -se lamentó-. Lo teníamos todo
y por eso lo despilfarramos todo.



Hollywood es así, de Jorge Délano (1944).
[Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

Con su bastón separó las telarañas que colgaban de la puerta de un
palacio hindú.

-Éste es parte del decorado de la película *El diamante del Maharajá* de 1946 -me
explicó-. Era una comedia en que un famoso cómico argentino, Luis Sandrini, se
hacía pasar por sultán para colarse en un harem. Fue un tremendo trabajo el de
reconstruir la India acá en Chile. Hasta se le compró a un circo un elefante, que
para peor no era hindú sino africano. Después del rodaje el pobre animal quedó
abandonado en el estudio hasta que se de-
cideron a rematarlo junto con otros tras-
tos, como un piano de cola reventado, un
auténtico Stanway que arrojaron por una
ventana en una filmación. El elefante lo
remataron unos rancagüinos que lo llevaron a su fundo. En la noche el animal se
escapó por los potreros, causando espanto entre los vacunos, los perros, las galli-
nas y los chanchos. Un piquete del regimiento cazadores tuvo que salir a cazarlo
y lo mataron a balazos.

**"Su mano helada, poderosa mecánica,
me apretaba el brazo obligándome a tomar
asiento en una desvencijada butaca"**

Luego me mostró la fachada comida de ratones de
una mansión californiana. Me contó que era de otra
película nacional titulada *Hollywood es así*, de 1944.
En ella una muchacha del pueblo de Los Andes
viajaba a la Meca del cine norteamericano, y en sus
sueños se encontraba con los grandes astros holywo-
odenses de ese tiempo, que eran representados por
nuestros humildes actores chilenos.

-El cine chileno de aquella época fue como ese
pobre elefante que terminó vagando sin rumbo y
enredándose en los alambres de púa, o como esa
triste parodia de Hollywood -reflexionó el hombre.

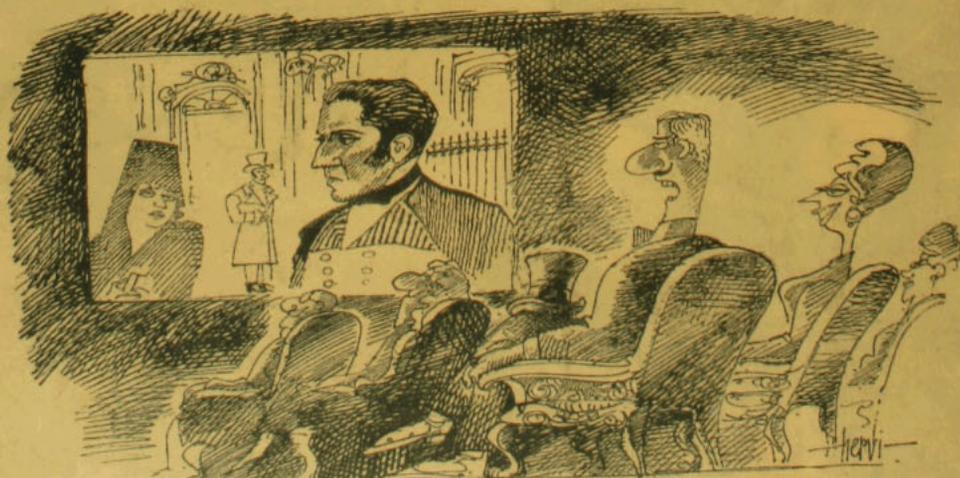
El hombre había comprado ese viejo cine
donde vivía de los recuerdos de un abortado momen-
to de gloria y conservaba sus escenografías para no
botarlas, para que no se perdiera todo. Me invitó lue-
go a pasar a la platea, donde entre las butacas raídas
se amontonaban sólo inútiles recortes y despuntes
de madera y restos de materiales diversos, de perfiles
metálicos, de telas y tarros con costras y conchos de
pinturas resacas que aprisionaban brochas endurecidas.
-Aquí está el museo de las películas que nunca se
hicieron -me anunció-. Porque usted ha de saber
que la parte más medular de la filmografía nacio-
nal son las películas inexistentes, aquellas que nues-
tros cineastas expusieron en interminables conver-
saciones de bares y cafés, pero que no llegaron nunca
a realizar. Algunas quedaron durmiendo en el esta-
do larvario del guión o el argumento y otras, mu-
chas otras, ni siquiera eso. Nacieron en la conversa de una noche para morir por la
madrugada, en el fondo del vaso o del cenicero. ¡Cuántas películas volaron! Pero
para que no se esfumaran completamente, yo hice el catálogo de todos esos fil-
mes, e incluso he diseñado algunos afiches.

Me di cuenta que en los muros colgaban esos afiches fantasmales.
Me sentí incómodo y quise despedirme, pero el hombre me dijo:

-Lo siento. Nadie puede abandonar la sala. Va a empezar la función y es el estreno
absoluto del interminable festival de las pe-
lículas que jamás se filmaron. Quédese
aquí. Hágalo por el cine chileno.
Sentí que su mano helada, poderosa, me-
cánica, me apretaba el brazo obligándome
a tomar asiento en una de las desvencijadas butacas. Desde lo alto surgió el haz
luminoso que proyectó su luz vacía en la pantalla. Me quedé como hipnotizado
contemplando ese rectángulo blanco. El hombre había desaparecido.

Darío Oses es escritor.

Patri-monos



- Yo te explicaré querida: él se ha enamorado de ella porque ella es muda.

Hervi