



**UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO**

**Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Historia
Licenciatura en Historia**

**Una práctica cultural de revolución:
El Nuevo Cine Chileno y sus debates político sociales
(1967-1973)**

Tesina para optar al grado de Licenciado en Historia

Por
Felipe Contreras Valenzuela

Profesora guía: Cristina Moyano | Víctor Muñoz

17 de enero, 2019

*Dedico este trabajo a mi madre Carolina,
por brindarme apoyo, cariño, fuerza y libertad,
pero, sobre todo, curiosidad por conocer.*

Agradecimientos

Este trabajo se establece como un logro obtenido por distintas personas que han sido partícipes del proceso durante estos seis años dentro de la universidad.

En primera instancia, agradezco a mi familia, principalmente a mi mamá y hermanos Matías y Caterina, por entregarme gran parte de la energía depositada en esta carrera, con una simple ayuda nocturna de un café o té y el cariño con la constante celebración de logros obtenidos durante este período. Hago una mención especial a mi hermano Nicolás, quien siempre ha sido un modelo a seguir como persona y también de forma académica, ya que sin su sabiduría y ayuda este proceso no hubiese podido ser finalizado. También a las bandas en que participo: Noizu, Mal Dormir y el proyecto en construcción llamado Estado Menor, por hacer de mi 2018 un año de crecimiento musical que fue un apoyo para finalizar este proceso. También quisiera agradecer a José Antonio, mi mejor amigo que durante toda mi vida ha sido partícipe de los procesos en que he estado inmerso, queriendo, haciendo reír en momentos en que todo se veía bastante mal y sin él, esto nunca podría haber sido concluido.

Quisiera agradecer a la profesora Cristina Moyano y Víctor Muñoz, por ayudarme a creer en mí de forma certera, tanto de forma académica como personal y apoyarme en los momentos oscuros del proceso, donde todo se veía nublado, pero ellos me guiaron por buen puerto.

Por último, principalmente, agradecer a Camila mi compañera amada y también amiga, por su constancia, amor, ayuda y desvelos durante este tiempo, pero como siempre, juntos y apoyándonos de forma constante. De verdad, gracias.

Índice

Una práctica cultural de revolución:	1
Agradecimientos	3
Índice	4
Introducción	6
Marco teórico: Concepciones generales sobre el intelectual y las prácticas culturales	10
Prácticas culturales: El campo intelectual y el habitus	11
Metodología	14
Estado de la Cuestión	21
Capítulo I: El panorama del Cine Chileno	29
La génesis del Cine en Chile: 1920-1930	29
Chile Films: Políticas de Estado de films nacionales y el fracaso (1940)	31
Cine Universitario: El documental y lo experimental de una sociedad en cambio (1950)	33
Los 60': El escenario político-social y la cultura de la revolución	40
II Capítulo: El nuevo cine chileno y la construcción del nuevo cineasta	43
El rol de la prensa y los debates culturales	43
Debate en el Cine Chileno: La Ley Kaulen (1967)	47
El Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y los debates del Nuevo Cine Chileno (1967)	60
El nuevo cine social-político (1967-1968)	64

1969: El Nacimiento del Nuevo Cine Chileno	72
Cine de expresión y los nuevos discursos sociopolíticos (1969)	77
III Capítulo: El Nuevo Cine Chileno durante la UP	86
Chile Films y los talleres de aprendizaje: el papel de la empresa estatal en la revolución	86
El Cine Militante (1972-1973)	98
El lenguaje y el problema de lo “popular”	113
Conclusión	119
Bibliografía	124
Fuentes Primarias	124
Fuentes Secundarias	125
Recursos Web	130
Anexos	137

Introducción

La década de los sesenta y los setenta significaron un despliegue de distintos movimientos artísticos dentro de Latinoamérica de índole cinematográfico, siendo un fenómeno que se vinculó estrechamente con el contexto histórico de cambios políticos sociales y culturales, significando nuevas propuestas artísticas e intelectuales. El ámbito cinematográfico que nace en este período fue manifestación de un séptimo arte altamente influenciado por el contexto sociopolítico, surgiendo de ello nuevas prácticas y temáticas de sus producciones asociadas tanto a la independencia ideológica como un nuevo lenguaje de expresión, principalmente abocadas a mostrar la realidad nacional. De esta manera, surgen movimientos de cineastas en Latinoamérica conocidos como el *Nuevo Cine*, que se define como un movimiento espontáneo que nace por la confluencia de inquietudes políticas y artísticas comunes en varios cineastas de la región por los vertiginosos y radicales acontecimientos sociales, políticos y culturales que tuvieron inicio en América Latina en los años 50'¹.

Este cine utilizó y configuró sus películas a través de un doble movimiento: la destitución de las historias oficiales y la restitución de aquellas silenciadas por las versiones hegemónicas².

El caso chileno no fue una excepción. En 1967 se realiza el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en la ciudad de Viña del Mar, el punto de génesis para el Nuevo Cine Chileno. Este movimiento nace en un contexto donde el arte está firmemente arraigado y conectado con la realidad social-política del continente americano. Esto generó que desde las producciones cinematográficas se pretendiera desarrollar una cultura nacional anti-imperialista; un abordaje de

¹ Gerardo Merino. La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el 'nuevo cine latinoamericano' de los años 60 y el cine de finales de los años 90. Quito, 2009, 119 p. Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Comunicación). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras. 18

² Mariano Veliz. El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. En: Estudios sociales del arte y la cultura (7):15-32 (Bueno Aires: Ariel 2010).

los conflictos sociales para concientizar a las masas y una visión continental del séptimo arte³. Esto tuvo como fin incidir en el debate político desde la cultura y de este modo, tomando como muestra este movimiento de cineastas, se replantearon las relaciones entre lo social, político y cultural.

El Nuevo Cine Chileno como movimiento de cineastas tuvo una dimensión continental en sus contenidos y temáticas, pretendiendo construir una contra hegemonía a la práctica cinematográfica influenciada por lo “norteamericano” y europeo. De este modo, el arte cinematográfico modificó el lenguaje y práctica para colaborar a los procesos de transformación de la realidad, fuertemente influenciada por las ideas de revolución -como la cubana- y la noción del “tercer mundo” en Latinoamérica.

Durante su gestación en 1967 hasta el quiebre de las prácticas políticas, sociales y culturales por el Golpe de Estado de 1973, el Nuevo Cine Chileno realizaría una multiplicidad de películas argumentales, donde se destacan las de los cineastas: Raúl Ruiz *-Tres Tristes Tigres* (1968), *Nadie Dijo Nada* (1971), *La Expropiación* (1971), *Palomita Blanca* (1973)- Helvio Soto *Caliche Sangriento* (1969), *Voto + Fusil* (1971), *La Metamorfosis del Jefe de la Policía Política* (1973), Aldo Francia *-Valparaíso mi Amor* (1969), *Ya no basta con Rezar* (1972), Miguel Littin *El Chacal de Nahueltoro* (1969), *La Tierra Prometida* (1973), Charles Elsesser *Los Testigos* (1971), Patricio Kaulen *La Casa en que vivimos* (1972), Enrique Urteaga *Operación Alfa* (1972); y en el caso de los documentales está Miguel Littin *Compañero Presidente* (1971), Patricio Guzmán *El primer año* (1972), *La Respuesta de Octubre* (1973) y Carlos Flores *Descomedidos y chascones* (1973).

³ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Nuevo Cine chileno", en: El Cine Chileno (1950-2006). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92826.html>. Consultado el 18 de Abril de 2018.

El propósito de esta investigación es estudiar los debates político sociales presentes en el Nuevo Cine Chileno, enfocándonos en las tensiones presentes en su génesis además de su utilización como dispositivo político cultural y práctica cultural en la sociedad. A lo largo de este estudio nos proponemos responder: ¿Cuáles fueron los primeros debates y dificultades para conformarse como movimiento de cine? ¿Cuáles fueron las tensiones de los cineastas para conformar al cine como dispositivo político cultural? ¿Cuáles fueron sus visiones respecto al papel del cine en la sociedad? En suma ¿Cómo se modificaron las prácticas culturales con el Nuevo Cine Chileno? ¿De qué forma estas nuevas prácticas fueron parte relevante para atender las discusiones sobre la *revolución* y lo *popular*? ¿Cómo estas categorías modificaron las prácticas a nivel discursivo del qué hacer cinematográfico?

Esta investigación contiene tres capítulos que van desde la génesis del movimiento de cineastas Nuevo Cine Chileno en 1967 tras el Primer Encuentro-Festival de Cineastas Latinoamericanos hasta el 11 de septiembre de 1973, fecha en que las prácticas culturales, sociales y políticas fueron truncadas tras el Golpe de Estado ejecutado por Augusto Pinochet con apoyo de las Fuerzas Militares.

En el primer capítulo de esta tesis, se hace referencia a un panorama general sobre el desarrollo cinematográfico del país durante el siglo XX, poniendo énfasis en los hitos importantes elaborados principalmente en la década de los 20 y los 60'. La década de 1920 se encontró marcada por la llegada de la sonoridad y el estreno de la película de Pedro Sienna *El Húsar de la Muerte*. Por su parte, los años 40' estuvieron marcados por la fundación de la empresa estatal Chile Films. Luego, en los años 50 se desarrollaron iniciativas como Cine Clubs y Centros Universitarios de Cine. Finalmente, la gestación de nuevos paradigmas y discursos cinematográficos dieron pie al *Nuevo Cine Chileno* en el decenio de 1960.

En el segundo capítulo se da a conocer el panorama del cine tras el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en 1967 y los enfoques de los cineastas respecto a la práctica cinematográfica y su papel en la sociedad; por otra parte, se muestran las visiones de los cineastas tras la aprobación de Ley Kaulen, que favoreció la producción de nuevas películas por su incidencia económica. En este capítulo también se develan las posturas durante 1968 y 1969 de los cineastas, año en que son estrenadas películas claves para el cine chileno como lo son *Valparaíso mi Amor*, *El Chacal de Nahueltoro* y *Tres Tristes Tigres*, cambiando los paradigmas de lo desarrollado en el ámbito de largometraje de ficción en el país.

Finalmente, en el tercer y último capítulo de esta investigación nos dedicaremos a reconocer las visiones de los cineastas respecto de la llegada de la Unidad Popular y un programa importante en el ámbito cultural de la *vía chilena al socialismo*. Durante esta sección de la investigación se exponen los problemas sociales, políticos y culturales que significaron la llegada de la izquierda al poder en el país debido a la afinidad política de los cineastas del Nuevo Cine Chileno, generando un debate sobre la forma de abordar el cine más cercana a una práctica cultural de incidencia en la realidad nacional.

Para un mayor entendimiento de las visiones de los cineastas, en cada capítulo se exponen las diferentes producciones cinematográficas que realizaron los cineastas del Nuevo Cine Chileno con el fin de encontrar una vinculación entre sus discursos fílmicos y su visión como cineasta del contexto en que se encuentran inmersos.

Marco teórico: Concepciones generales sobre el intelectual y las prácticas culturales

Con la finalidad de establecer los criterios por los que los cineastas del Nuevo Cine Chileno debatieron en distintas temáticas, como la visión y el papel del cine dentro de la sociedad, se propone dar cuenta de una serie de concepciones del contexto a analizar que serán las directrices del marco teórico de esta investigación, que permitió vincular al movimiento de cineastas con el contexto sociopolítico del que son partícipes. Durante la década de los sesenta, en Chile fueron realizados dos Encuentros de Cine Latinoamericano y Festivales -1967 y 1969- donde fueron expuestos múltiples producciones cinematográficas, destacando tres chilenas en el caso de 1969: *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, *Tres Tristes Tigres* de Raúl Ruiz y *Valparaíso, mi Amor* del Dr. Aldo Francia.

Estos encuentros son partícipes de los años sesenta, una década que trajo consigo un sin fin de nuevas visiones sobre el mundo, también en el ámbito de la relación arte-sociedad. Esta vinculación ha sido trabajada por filósofos como Jean Paul Sartre y Antonio Gramsci, quienes relevaron el rol de los artistas -en esta investigación cineastas- como intelectuales partícipes de las transformaciones de la sociedad: Sartre planteó la existencia un *intelectual comprometido*, quien sería caracterizado por las preocupaciones de experiencias y contexto que le rodea, que desde la mirada del escritor: *“El escritor comprometido sabe que la palabra es acción, sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana. El hombre es el ser ... que no puede ni ver una situación sin cambiarla. Pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como se hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el*

miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revelan en su verdad⁴”.

Otra categoría que nos acerca a los cineastas es la planteada por Gramsci, *el intelectual orgánico*, quien define al “intelectual” como orgánico pues posee una vinculación con un grupo social, que lejos de ser casual o exterior, posee una razón de ser en el papel que desempeña: darle a la clase o grupo que representa una homogeneidad y conciencia de su propia función en distintos campos, desde lo económico, social, político o cultural, transformándose en una función política⁵, siendo partícipes de la hegemonía y la contrahegemonía según su adhesión.

Esta definición de intelectuales nos entregó las herramientas para considerar a los cineastas como partícipes de búsqueda de un cambio en la sociedad con el relevamiento de nuevos discursos desde la cinematografía y visiones desde se ejerce un papel de incidencia en la cultura por medio del cine.

Prácticas culturales: El campo intelectual y el habitus

Para reconocer la visión de incidencia en la cultura del cine por parte de los cineastas, estas deben ser comprendidas a través del concepto *prácticas culturales*, que en su composición contiene dos términos esenciales: el planteado por Pierre Bourdieu llamado *campo*, y, por otro lado, el *habitus*. Para Bourdieu, el *campo* es un sistema relacional objetivo, instituido socialmente, una especie de red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones “*Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean*

⁴Jean-Paul Sartre. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires, Losada, 1950. Pág.26 | Uribe Merino, Catalina. Sartre y la figura del intelectual comprometido. **Ciencia Política**, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 25-52, jul. 2006. ISSN 2389-7481. Disponible en: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/29361/29595>>. Fecha de acceso: 21 nov. 2018

⁵ Giovanna Giglioli. Los Intelectuales Orgánicos en la Teoría de Gramsci. (Reflexiones, ISSN-e 1021-1209, Vol. 46, N° 1, 1996.)

*agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) -cuya posesión implica el acceso a las ganancias que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)*⁶.

A la visión de campo es posible también expandirla a la obra de arte, donde según Bourdieu la propia creación de esa obra encuentra una mediación a través de relaciones sociales entendido como “campo intelectual”, que según el francés puede ser concebido como “*un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo*”⁷ que por último, el intelectual se localiza socialmente e históricamente en la medida que forma parte de ese campo intelectual, por lo que su proyecto creador -en este caso las películas- se define e integra como contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes dirige su obra, recurriendo a códigos que tienen en común con ellos, tanto en temas, problemas, orden del día, forma de razonar, de percepción, entre otros⁸.

A su vez, el *habitus* se concibe como el conjunto de principios de percepción, valoración y actuación basados en la intromisión generada por las trayectorias sociales y su origen, donde estos principios generan disposiciones como hábitos característicos de dichas posiciones, sincrónicas o diacrónicas, en el espacio social, lo que genera que personas cercanas en ese espacio sientan, perciban y actúen de forma parecidas ante las mismas situaciones y cada uno de ellos de forma

⁶ Pierre Bourdieu. Una invitación a la sociología reflexiva. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005), 150.

⁷ Pierre Bourdieu. *Campo intelectual proyecto creador*. (Colección Argumentos, directores Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, México, 1983), 135.

⁸ Bourdieu. *Campo intelectual proyecto creador*, 172.

coherente en distintas situaciones⁹... “*Hablar de habitus es plantear que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, a saber, colectivo. El habitus es una subjetividad socializada (Bourdieu, 1995:87)*”.

En suma, es en el *habitus* donde se originan las *prácticas culturales*: éstas pueden ser entendidas según Thompson, como un sistema de apropiación simbólica, que agrupa comportamientos, acciones, gestos, enunciados, expresiones y conversaciones poseedoras de un sentido, en virtud donde los sujetos se comunican entre sí, comparten experiencias, representaciones y creencias¹⁰. Contreras expande esta definición de las prácticas culturales como las actividades específicas que realizan las personas dentro de un campo cultural determinado - académico, artístico, religioso, deportivas, escolares, entre otras- guiadas a la formación o recreación, presuponiendo que esos son espacios sociales que se van expandiendo, consolidando históricamente -secularización cultural- y que dentro de esos campos hay lógicas específicas, una formación disciplinaria de esas artes, técnicas o saberes con diferente profundidad, percepción, sensibilización, nivel de práctica de dominio técnico, conocimientos de ciertos códigos de práctica y también formas de participación y organización en cada campo¹¹.

El concepto de campo intelectual -donde realizan y con quiénes abordan las temáticas del cine chileno-, *habitus* y prácticas culturales nos dio a conocer el accionar de los cineastas del Nuevo Cine Chileno como precursores de nuevos discursos no solo en una visión sobre el papel del cine en la sociedad, sino también el cómo ellos se refieren a sus discursos cinematográficos y sus

⁹ José Martínez García. “*El habitus. Una revisión analítica*”. Revista Internacional de Sociología 75 (3): e074.

¹⁰ Lucila Hinojosa. *La importancia de la difusión cultural en la educación, consumo y prácticas culturales de la comunidad universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. Question, 1(19), 1-11. (2008).

¹¹ Ricardo Contreras Soto. *Análisis Crítico de la Cultura. Prácticas culturales, en Contribuciones a las Ciencias Sociales*, enero 2008. www.eumed.net/rev/cccscs/0712/rcs4.htm Consultado el 12 noviembre 2018.

alcances tanto de forma política, social, culturales e incluso estéticas que posee el movimiento marcado por el contexto en que se encuentran inmersos.

Metodología

Con el fin de precisar el objeto de estudio, fueron seleccionadas revistas de contexto del movimiento de cineastas, principalmente aquellas relacionadas con temáticas culturales, especialmente el cine. La elección de estas revistas responde no solo al hecho de ser un medio que abarcó temáticas sobre el cine; su conformación y creación es parte de un proceso donde la cultura comenzó a tener una mayor relevancia dentro del panorama sociopolítico del país, naciendo nuevas publicaciones o ampliando los números revistas ya existentes. A partir de los sesenta, principalmente tras la aparición de carreras universitarias relacionadas con el medio artístico, fueron desarrolladas distintas publicaciones de revistas generadas desde el espacio académico con el fin de promover información, debates y reflexión, destinados más bien al uso en el mundo artístico -estudiantes, creadores y público cultural- que al público general. Estos medios de difusión necesitaron de un mayor enfoque con sus escritos al mismo tiempo que una mayor vinculación y compromiso de la información expuesta desde lo estético, artístico y académico¹².

Con el fin de una organización sistematizada del corpus de fuentes a trabajar, enumeraremos a continuación las distintas revistas culturales de la época, analizadas y utilizadas a lo largo de la investigación. El Nuevo Cine Chileno y sus cineastas expusieron gran parte de sus visiones críticas y tensiones por medio de revistas tanto de espectáculos -cine, música, televisión, entre otras- y

¹²Pedro Emilio Zamorano. Patricia Herrera Styles, Alberto Madrid y Claudio Cortés. *CIRCULACIÓN DE LA INFORMACIÓN Y LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA EN CHILE: PANORAMA DE LAS REVISTAS DESDE 1900 HASTA LA DÉCADA DEL SESENTA*. *Universum (Talca)*, 29(2), 291-309, 2014. Consultado el 12 de noviembre de 2018

propriadamente de cultura, manifestando en ellas visiones sobre el cine que estas revistas no dejarían de publicar. Las revistas utilizadas son misceláneas como *PEC*, *Plan*, *Ercilla*, especializadas en espectáculos como *Ecrán*, *Telecrán*; la revista especializada de cine *Primer Plano* y revistas culturales como *La Quinta Rueda* y *Cormorán*, desarrollándose dentro de la investigación los momentos de génesis de éstas para comprender el desarrollo cultural en que se encuentra inmerso el cine. Estas revistas no solo nos sirven como análisis de los debates político sociales del Nuevo Cine Chileno, sino también para contextualizar los propios momentos importantes del cine y también al Chile de esa época. La revisión se situará temporalmente en los tres últimos años de la década de los sesenta -1967-1970- y el período corto de la Unidad Popular en el poder durante 1970 a 1973.

La metodología para analizar estas revistas se inscribe en una visión cualitativa: La investigación cualitativa posee como principal objetivo la profundización de las maneras de construir significados y maneras de pensar y el cómo se asigna los valores e interpretaciones argumentativas a los elementos que se estudian. A esto se añade que el foco central de los análisis cualitativos es la búsqueda de significado, donde este significado es en principio, una demarcación conceptual que es abierta en cuanto su contenido, pues el investigador desconoce de entrada su naturaleza precisa, en cuanto a su comprensión por cuanto es susceptible de inesperadas e insólitas ramificaciones y por cuanto el significado admite una profundidad, densidad y extensión¹³. Una metodología cualitativa se refiere en un amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos, como las propias palabras de las personas, habladas o escritas y su conducta observable¹⁴. Este carácter cualitativo nos acercó a la noción de análisis del discurso, en la

¹³José Ruiz Olabuénaga. *Metodología de la investigación cualitativa*. (Bilbao: Universidad de Deusto, 2003): 15.

¹⁴Ruiz Olabuénaga. *Metodología de la investigación cualitativa*: 15.

búsqueda de los significados y posteriores interpretaciones de los debates, discursos y tensiones de los cineastas partícipes del Nuevo Cine Chileno.

La técnica que se utilizó fue la recolección de fuentes primarias, por medio de revistas que abordaron al cine y sus cineastas durante el período. La recopilación y revisión se centró en entrevistas y columnas de opinión asociadas a los cineastas del Nuevo Cine Chileno, específicamente entre los años 1967 a 1973, con el propósito de identificar los elementos claves tanto de las visiones de los cineastas del movimiento, así como también de contextualización. Los elementos que fueron recogidos fueron entrevistas vinculadas al nuevo cine chileno: reportajes con entrevistas a los directores o columnas de opinión donde ellos dan a conocer sus puntos de vista en diferentes ámbitos. Para la técnica de recolección de fuentes primarias, se utilizaron dos dispositivos de análisis del discurso: las *restricciones contextuales* y el *análisis global del discurso*.

Tras esta definición, se vuelve necesario abordar el Análisis del Discurso. El análisis del discurso es un campo de estudio y una técnica, donde en el campo de estudio, utiliza un método multidisciplinar y heterogeneidad de corrientes¹⁵. El Análisis del Discurso, estudia los entrecruzamientos de series textuales que constituyen objetos, enunciados, estrategias y dispositivos que remiten de algún modo, a contenidos ideológicos que producen efectos de sentido, por lo que hay que tener en cuenta las condiciones de emisión, situar la producción y circulación de los enunciados dentro de determinados espacios histórico-discursivos¹⁶. Como técnica, el análisis del discurso recoge esos discursos -producidos por ejemplo en entrevistas o columnas de

¹⁵Sebastián Sayago. *El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales*. en *Cinta de moebio*, (49), 1-10. (2014) <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2014000100001>: 3

¹⁶Noemí Goldman. *El Discurso como Objeto de la Historia. El Discurso Político de Mariano Moreno*. (Ediciones Hachette. Buenos Aires, 1989): 21.

opinión- y desglosa las categorías semánticas o emergentes de significado que se refieren al tema de interés de análisis para develar como se configura la realidad bajo estudio.

La investigación utilizó el Análisis Crítico del Discurso -ACD-, una derivación del Análisis del Discurso planteado por Teun Van Dijk, que se basa en el estudio de las manifestaciones discursivas de la ideología¹⁷. Esta decisión metodológica de utilizarlo radica en la doble lectura de significados y expresiones explícitas e implícitas que significa abordar los debates sociales y sus discursos dentro un movimiento de cineastas, en este caso el Nuevo Cine Chileno. Van Dijk destaca que la posibilidad de utilizar este tipo de análisis radica en el descubrimiento de las señales de legitimación del poder, donde el ACD es una herramienta muy útil que tienen los investigadores de comprender los mecanismos de poder en la sociedad, donde se pueden descubrir las estructuras y estrategias de legitimación del poder, de procesos y estructuras que se esconden¹⁸. El ACD estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y de ese modo, ocasionalmente combatidos por el habla y textos en un contexto sociopolítico¹⁹.

El ACD subraya en primera instancia que toda investigación es *política*, inclusive si no toma partido en asuntos y problemas sociales; no se ocupa exclusivamente de teorías, paradigmas o modas pasajeras dentro de la disciplina, sino de los problemas sociales y asuntos políticos²⁰. Por otra parte, el ACD se acerca a la comunicación entre las personas reales pues este método es multidisciplinar, ya que el lenguaje y los discursos poseen dimensiones cognitivas, emocionales,

¹⁷Teun Van Dijk. *El discurso como estructura y proceso*. (Barcelona, España: Gedisa Editorial, 2000): 55.

¹⁸Teun Van Dijk. *Discurso, poder y cognición social, cuadernos de la maestría en y español* (1st ed. Cali: Universidad del Valle (1994).

¹⁹Van Dijk. *Discurso y poder*: 149.

²⁰Teun Van Dijk, T. *El análisis crítico del discurso*. (In: Anthropos. Barcelona, 186, septiembre-octubre 1999): 23-36.

política-sociales, culturales e históricas; y por último, este método requiere una aproximación *funcional*, que vaya más allá de una frase, acción e interacción “*que intente explicar el uso del lenguaje y del discurso también en los términos más extensos de estructuras, procesos y construcciones sociales, políticos, culturales e históricos*”²¹.

El ACD permite indagar en los debates sociales del Nuevo Cine Chileno y encontrar en ellos las referencias a sus discursos del contexto, tanto de forma política, social como cultural. De este modo, los cineastas a través de sus entrevistas y columnas de opinión se encuentran expresando sus posturas y discursos en relación a su contexto social, permitiendo establecer el recorrido del Nuevo Cine Chileno en su génesis y cambios durante el período estudiado. Para este análisis, se utilizarán las estrategias discursivas *restricciones contextuales* y el *análisis global del discurso*. Estas estrategias para Van Dijk son entendidas como el tipo de procedimientos donde ejecutamos un proceso de comprensión discursiva y efectuamos planes globales que permiten establecer acciones²² determinadas siempre por el contexto en que suceden.

Para utilizar esta metodología, se vuelve clave la construcción de una matriz de datos²³ que contenga las restricciones y el análisis global del discurso. Las restricciones contextuales son aquellas que se refieren a los roles, relaciones, participantes o acciones dentro de un contexto²⁴. Estas restricciones se refieren a las estructuras de propiedades en situaciones sociales relevantes para un discurso, claves para entender su relación con la ideología, pues dependen de sus contextos, que se entiende como “*categorías como la definición global de la situación, su espacio y tiempo*,”

²¹Van Dijk. *El análisis crítico del discurso*: 23-36.

²² Julio Sal Paz, Silvia Maldonado. "Estrategias discursivas: un abordaje terminológico". (*Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2009.)

²³ Para la revisión de la matriz de datos de forma referencial, se debe visitar el apartado Anexo N°4.

²⁴Teun Van Dijk. *Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones en Revista signos*, 39(60), 49-74. (2006) <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342006000100003>

*las acciones en curso (incluyendo los discursos y sus géneros), los participantes en roles variados, comunicativos, sociales o institucionales, al igual que sus representaciones mentales: objetivos, conocimientos, opiniones, actitudes e ideologías*²⁵. Este contexto no es una representación mental estática, sino dinámica, que son construidas y reconstruidas en el momento por los participantes de un evento y poseen un cambio de interpretación con cada cambio de la situación²⁶. Las restricciones contextuales serán divididas en seis categorías: 1) Director Mencionado, 2) Fecha, 3) Tipo de noticia, 4) Titular, 5) Resumen y 6) Actores Mencionados; estas categorías por medio de los directores, fecha y sus visiones nos entregarán las visiones tanto en común como disidentes de los cineastas y la predominancia de temáticas en las tensiones durante el período propuesto en la investigación.

De este modo los alcances de un análisis crítico del discurso al Nuevo Cine Chileno dentro de sus debates sociales son múltiples, volviendo necesario identificar estas restricciones contextuales, relevando el evento comunicativo, los participantes y sus roles.

El *Análisis Global del Discurso* es una estrategia discursiva que será entendida como el contenido global de un debate dentro del Nuevo Cine Chileno, que posteriormente relevará los temas de importancia y tratados en los discursos de los cineastas del movimiento. Van Dijk define el Análisis Global, como la identificación del tema más relevantes que se da en un discurso, que puede ser explícito o implícito: “*Un tema es una estructura semántica global del texto. Una idea, un concepto, que más o menos resume el texto, el sentido del texto. Un tema es, en general, lo que se dice, lo que es expresado, por ejemplo, en los titulares de los periódicos*”²⁷ El análisis global es iniciado por la identificación de temas o tópicos presentes discursos emanados en los debates. Por

²⁵Van Dijk. *El análisis crítico del discurso.*: 23-36.

²⁶Cynthia Meersohn, *Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de Discurso* en *Cinta moebio* 24: 288. (2005).

²⁷Van Dijk. *El análisis crítico del discurso.*: 23-36.

consiguiente, entendemos al t3pico del discurso o t3pico discursivo como la idea o contenido global sobre lo que trata el discurso, una parte del mismo o sus proposiciones, que jer3rquicamente organizadas, construyen una macroestructura sem3ntica general²⁸. Esta macroestructura se define como el contenido global del discurso, que permite “*derivar los temas generales del contenido de un texto y proporciona sus significados b3sicos expresados o no, en 3l; as3 que de varias proposiciones se puede construir una, de orden significativo mayor, mediante la aplicaci3n de las macro-reglas, que posibilitan operar con informaci3n del conjunto cognitivo total*”²⁹.

El an3lisis global del discurso se segmentar3 en tres: Primero, el discurso sociopol3tico, que se refiere a las opiniones y visiones que los cineastas tienen del contexto en que est3n inmersos, un poco m3s all3 de su pr3ctica cinematogr3fica, principalmente en el contexto pol3tico social y cultural de cambio en los sesenta; segundo, el discurso econ3mico, que consiste el c3mo los cineastas trataron con la econom3a y recursos para producir cine durante una etapa donde era “nuevo” el cine a realizar; y por 3ltimo, el discurso “visi3n del cine chileno”, donde los cineastas se refieren al propio cine que realizan o tambi3n el que critican, abordando sus visiones de la construcci3n de un cine nuevo que incidiera en la sociedad.

Esta metodolog3a nos acercar3 a comprender los debates pol3ticos sociales del Nuevo Cine Chileno y los discursos del movimiento emanados en esos debates, para reconstruir los significados y visiones del contexto.

²⁸Albentosa Hern3ndez, Jos3 Ignacio y Arsenio Jes3s Moya Guijarro. *Narraci3n infantil y discurso: estudio ling3istico de cuentos en castellano e ingl3s*. (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001): 63.

²⁹Neyla Pardo. *Las superestructuras textuales en los procesos pedag3gicos*. Forma y Funci3n, ([S.l.], n. 6, p. 9-23, ene. 1992. ISSN 2256-5469.) Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/16906> . Fecha de acceso: 28 sep. 2018.

Estado de la Cuestión

¿Cuáles son las principales investigaciones y estudios sobre el Nuevo Cine Chileno? Para la realización de esta discusión bibliográfica, nos enfrentamos a cómo ha sido descrito el movimiento de cineastas, que de forma general ha sido abordado desde el análisis de las películas, los contextos y las razones de los directores al momento de producir sus films. Para Iturriaga, son pocas las obras de Historia del Cine en Chile, donde sus autores principales han sido del mundo de la estética o el periodismo³⁰. Y en segunda instancia, se enfatiza el cómo se ha expuesto en distintas investigaciones el panorama artístico cultural de los sesenta, específicamente relacionado con los nuevos movimientos del cine.

Dentro del siglo XX, el cine se transformó en una herramienta de análisis de la sociedad por parte de distintas investigaciones, donde uno de sus principales puntos fueron los movimientos surgidos en distintas etapas, donde destaca el Nuevo Cine Latinoamericano -NCL- El NCL posee distintas investigaciones donde han sido trabajados sus contextos y realidades, principalmente en su relación con la industria. Una de las obras que aborda este movimiento latinoamericano es *Carrete mágico: una historia del cine latinoamericano* de John King, donde se hace un análisis de la realidad del cine en sus distintas versiones latinoamericanas, tanto en países como México, Argentina, Chile, Brasil, Venezuela y otros: en esta obra se enfatiza en que el papel del cine ha sido errático en Latinoamérica, principalmente en países como Chile, donde la relación del Estado con la cinematografía -Chile Films- falló en los aspectos de producción en 1940, pero con el advenimiento del Nuevo Cine y su construcción cinematográfica novedosa en forma y lenguaje trajeron un mejor panorama para el cine que se realizó entre 1967 a 1973. Se destaca en el ámbito

³⁰Jorge Iturriaga: “La ficción cinematográfica como fuente documental para la historia”, (Las cuatro estaciones. Patrimonio cultural. Revista de la dirección de bibliotecas, archivos y museos, 25 2002): 15.

chileno principalmente al cineasta Aldo Francia, quien organiza los festivales de cine de Viña del mar, donde todas las historias del cine latinoamericano hacen énfasis en la importancia de los encuentros tanto de 1967 y 1969³¹.

Siguiendo la conexión entre lo “nuevo” entendido como un panorama general dentro de los movimientos cinematográficos que tienen punto de encuentro en los festivales de 1967 y 1969, Silvana Flores en la obra doctoral *Regionalismo e integración cinematográfica: el Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental* analiza los alcances y puntos de unión entre el NCL durante su gestación en los cincuenta y sesenta. La autora apuesta por tres bases esenciales sobre la nueva cinematografía latinoamericana: en primera etapa el cine generó un desarrollo de participación activa y conciencia respecto al papel de forma continental -basado en una conciencia sociopolítica- por el contexto en que se encuentra inmerso; segundo, que el proceso de nacimiento de este cine se extiende como más bien como “*producto de un largo proceso de regionalización del arte y la cinematografía del continente, desplegado en la aparición progresiva de rasgos semánticos y estéticos comunes a lo largo de las décadas*”³²; y por último, que el nuevo cine latinoamericano fue establecido como un proyecto regional con tendencia a la independización del lenguaje, pero utilizando recursos estéticos y formales de movimientos cinematográficos no imperante o comerciales de lugares como Estados Unidos o Europa.

Respecto al panorama chileno en cine, Jacqueline Mouesca es una de las autoras de historia del cine más relevantes, dado que es posible encontrar en su bibliografía gran parte los estudios chilenos del séptimo arte nacional. Un panorama breve del cine chileno pero completo en plano

³¹John King. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. (Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1994): 109.

³²Silvana Flores. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, (Imago Mundi, Buenos Aires, 2013): 11.

general se encuentra la obra *Breve Historia del Cine Chileno*, en donde se hace referencia al nacimiento de un cine diferente “*Un cine diferente no nace de un día al otro. Es el resultado de una evolución en la que el ojo cinematográfico empieza a mirar la realidad de otro modo: hay nuevos cineastas, y sus sensibilidades y su cultura no son las mismas de quienes los han precedido en la tarea*”³³, que sin duda apuesta por los nuevos patrones que generará el “Nuevo Cine” y sus principales experiencias concretadas en ámbitos universitarios en el país, ejemplificado en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, quienes buscaron un nuevo lenguaje y forma de retratar la realidad chilena.

Este cine “diferente” y “nuevo” como movimiento de cineastas es abordado por Mouesca en su obra “*100 años de cultura chilena 1905-2005*” y las obras de Ascanio Cavallo “*El novísimo cine chileno*” y “*Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*”, donde ambos autores exponen que lo de *Nuevo Cine Chileno* es un movimiento ambiguo que tuvo una heterogeneidad pero que destaca por su renovación. Por un lado, Mouesca explica que la denominación *Nuevo Cine Chileno* no fue elegida al azar ni tampoco pretende ser un movimiento al estilo Cinema Novo de Brasil, pero lo que se destaca en este período es que jóvenes realizadores presentan de forma cercana en fechas, un conjunto de películas que dan un vuelco muy claro al cine de ficción que se había hecho hasta el momento, donde en ellas se advierte con claridad que ahora se trata de dar la imagen de nuestro país³⁴. Por su lado, Ascanio Cavallo a esta visión del movimiento añade que este movimiento tuvo sus ambigüedades y sus fronteras líquidas³⁵, pero que existen cuatro puntos fundamentales de lo que podría llamarse nuevo cine chileno: nuevas formas de realización, propuestas divergentes de las anteriores, no tenían obras convencionales y que

³³Jacqueline Mouesca. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. (Santiago: LOM Ediciones, 2010.): 113.

³⁴Jacqueline Mouesca. *100 años de cultura chilena 1905-2005* (Santiago de Chile: Editorial Zigzag 2007): 332-333.

³⁵Ascanio Cavallo. *El novísimo cine chileno*. (Santiago: Uqbar, 2011.): 13.

existía una preocupación social por la extrema pobreza y marginalidad, y, por último, existía una nueva estética expresada en las filmaciones³⁶ y que se destaca por tener una función política³⁷.

En el plano de la visión de los cineastas y su desarrollo en ese período al abordar las producciones cinematográficas, se encuentra la obra “*Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno: 1960-1985*” de Jacqueline Mouesca y el artículo de Pablo Silva titulado “*Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)*”. En ambas obras se nos da a conocer la realización de las producciones cinematográficas y el desarrollo complicado de la filmación en su contexto. Mouesca aborda las visiones de los cineastas de forma posterior al período, así como también nos cuenta la funcionalidad del cine dentro del contexto sociopolítico establecido y el cómo se concatenó la realización de las películas y el motivo de su ejecución³⁸. Pablo Silva destaca de los directores de los años 1968 y 1969 son considerados como el momento en que los jóvenes directores chilenos alcanzan la madurez creativa; es el momento en que efectivamente los cineastas podían verse como parte activa de un nuevo movimiento cinematográfico, con sus diferencias ideológicas y estéticas, que se compuso por una multiplicidad de formas de enfrentar la práctica cinematográfica, pero que tuvo como elemento característico la construcción de discursos fílmicos acerca de las problemáticas sociales que experimentaba el país, principalmente ligadas a los sectores populares³⁹.

³⁶Ascanio Cavallo y Carolina Díaz “Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60” (Santiago de Chile: Uqbar editores, 2007): 24-27.

³⁷Cavallo y Díaz. *Explotados y benditos*: 30.

³⁸ Jacqueline Mouesca. “Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985) (Madrid, España: Ediciones del Litoral. 1988).

³⁹ Juan Pablo Silva y Valentina Raurich. *Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)*. *Aisthesis* [online]. 2010, n.47: 64-82. Consultado el 18 de Junio de 2018

Por otra parte, la gran mayoría de investigaciones sobre el Nuevo Cine Chileno han sido enfocadas en el análisis de las producciones cinematográficas y no sobre sus autores. Por ejemplo, en el caso de Helvio Soto, una obra que nos posibilita el acercamiento a su trabajo, es *Enfoques al Cine Chileno en Dos Siglos*, un libro que reúne una selección de textos que fueron presentados en el I y II encuentro de Investigación sobre el Cine Chileno en el año 2011 y 2012 en la Cineteca Nacional del Centro Cultural La Moneda. En ella residen múltiples artículos e investigaciones sobre el Cine Chileno, donde abordamos el entregado por Tomás Cornejo, quien analiza tres cintas que retrataron de forma clave el mundo del socialismo en Chile de Helvio Soto: *Voto + Fusil*, *La metamorfosis del jefe de la policía política* y *Llueve Sobre Santiago*.

En la investigación se da a conocer como el cine refleja gran parte de lo sucedido casi de forma premonitoria por Soto en la Unidad Popular, utilizando una tensión entre el cine documental y argumental⁴⁰. Siguiendo esta línea, la obra de Adolfo Vásquez llamada *Raúl Ruiz; La Poética del Cine y la Deconstrucción de la Teoría del conflicto central* se nos da a conocer la importancia de Raúl Ruiz en la esfera artística de cine en Europa -principalmente Francia- y se enfatiza que durante su carrera en Chile indagó en los modos de identidad nacional, explorando las formas de alienación, violencia subrepticia y un lenguaje tautológico, mostrando identidades que estarán constantemente al borde del naufragio, buscándose desesperadamente a través de gestos mecánicos y frases sin fondo⁴¹.

A partir de lo dicho anteriormente, es plausible preguntarse por el rol que ha sido expuesto sobre ese cine y sus directores. El hecho de que el cine comienza a ser parte de la política en los aspectos culturales, no es algo atendible solo en este período: el artículo de Javier Guimet llamado

⁴⁰Mónica Villarroel. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. (Santiago: Lom Ediciones, 2013)

⁴¹Adolfo Vásquez. *La Poética del Cine y la Deconstrucción de la Teoría del conflicto central*. *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*. Volumen V N°14. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. Universidad Central de Chile, Santiago, Chile. (2008)

Prácticas, usos y concepciones en torno al cine del Partido Socialista Argentino en la década de 1920 entiende al cine como un importante factor dentro de las prácticas culturales en el Partido Socialista de 1920, debido a que fue utilizado por el partido para la construcción de contenidos propios y que a través de una revista llamada “Revista Socialista” se encuentran visiones sobre los alcances de una cinematografía inaugurada desde la relación política y cultural, mostrando a través de las producciones cinematográficas una herramienta de propaganda. Si bien, este artículo se encuentra fuera del marco temporal a analizar, su ejemplo es relevante para entender que la relación política con las nuevas prácticas cinematográficas y culturales no es algo nuevo y que sin duda formaron parte de los movimientos artísticos de los cincuenta y sesenta.

Estos cineastas son los formadores de una nueva forma de ver el cine, insertado en la sociedad teniendo una crítica y denuncia sobre la realidad. Estos discursos fílmicos planteados en sus obras son fuertemente influenciados con el contexto desde donde proceden, que según María Illanes sus representaciones poseen la importancia de la formación y construcción de un cambio estructural que se encuentra ideologizado por las expresiones socioculturales que aquel momento era posible notar en todos los sectores de la sociedad⁴². De este modo, para la historiadora Sofía Correa esta convicción de lo “Nuevo” rodeó todas las producciones culturales, que fueron llamadas a romper con lo establecido y sus estructuras, mostrando reformas y transformaciones sociales, siendo uno de ellos el cine que proyectaba los cambios “verdaderos” durante los sesenta y principio de los setenta⁴³.

De esta manera, este nuevo cine manifestó un interés en formar parte de la sociedad, criticando y denunciando ciertos aspectos de ésta, transformándose a un intelectual de la sociedad

⁴²María Angélica Illanes. *La Batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000*. (Santiago de Chile: Editorial Planeta/Ariel. 2002): 147.

⁴³Sofía Correa. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*. (Santiago de Chile: Sudamericana, 2008): 251-255.

-una sección que será abordada en el marco teórico- que trabajaba para ella. El artículo *Sujetos en la Historia: El Nuevo Cine Latinoamericano y la frontalidad del discurso* se nos acerca a la noción del filósofo argentino Oscar Terán, quien expone que esta década en particular fue creciendo la idea de que los actos vinculados a la intelectualidad eran de carácter público, algo que en Latinoamérica se reflejó en portadores de “reflexión” sobre la vida social de las naciones y el artista -cineasta- se convirtió en un agente político, afectando la visión de los diferentes sectores de su país⁴⁴. En esta misma línea se encuentra en la monografía *El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina* de Antonio Romero, quien a través de la figura del cineasta Birri argentino -conocido como uno de los fundadores del *Tercer Cine*- expone la importancia de un cineasta que propuso desde sus obras una mirada estética y ética que promovió una identidad regional y local, que consistía en un pensamiento cargado de un compromiso político de conversión social, transformando al cineasta de los años sesenta en conscientes del cine, sus efectos intangibles y su deliberación⁴⁵. Dada esta condición, el cineasta se acerca al concepto “intelectual”, visto como un actor social para la construcción del mundo de los sesenta.

Esta visión de lo “nuevo” en prácticas, lenguajes y discursos tienen un punto de encuentro tras la realización de un documento clave para entender el Nuevo Cine Chileno, el llamado *Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular*. En la obra tesina de Pablo Martín de nombre *Texto y Contexto: El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria* se nos da a conocer de forma relevante el compromiso que los cineastas adquieren

⁴⁴Silvana Flores. *Sujetos en la Historia: El nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso* en, *Perspectivas de la Comunicación* 4(2), (2011): 31.

⁴⁵Antonio Romero Zurita, R. *El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina*. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 62. ISSN: 1668-0227. (Año XVII, Buenos Aires, Argentina, 2017): 110

principalmente en el período de la Unidad Popular, donde adscriben a un cine que, por imperativo histórico, debía ser arte revolucionario⁴⁶, un documento que nos hace plausible la realidad de la incidencia que los cineastas querían plantear en la sociedad.

Por consiguiente, en esta revisión bibliográfica se puede visualizar que los trabajos e investigaciones sobre el Nuevo Cine Chileno como movimiento de cineastas ha sido abordado desde la lógica de entender su génesis, producción de films y los momentos importantes para el desarrollo de un cine comprometido con el contexto. La discusión bibliográfica expone la ausencia de un análisis de la heterogeneidad de visiones de los cineastas como movimiento que existía en su génesis y posteriormente en su desarrollo durante el período de 1967 a 1973 tanto de forma estética, ideológica política y de función del cine en el contexto de cambios de Chile.

Por esto, esta investigación se inscribió en los debates políticos sociales que rodearon al Nuevo Cine Chileno, desde sus tensiones iniciales para conformarse como movimiento y posteriormente su postura de un cine comprometido con la realidad. Tras esto, nos centramos en reconocer la modificación de las prácticas culturales tras el surgimiento del Nuevo Cine Chileno en conjunto con la vinculación con las nociones de revolución y popular, principalmente en el período de la Unidad Popular. Por último, utilizamos como ejemplo estas categorías considerándolas parte de la modificación de la práctica a nivel discursivo de las producciones cinematográficas en el período de investigación.

⁴⁶Pablo Marín. “*Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*” Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia de Chile. Profesor guía: Eduardo Cavieles. En Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y humanidades, Escuela de Postgrado, Departamento de Ciencias Históricas, 2009.

Capítulo I: El panorama del Cine Chileno

La génesis del Cine en Chile: 1920-1930

Los primeros veinte años del cine en Chile fueron de experimentación y en consecuencia del avance en imagen que comienza a tener el cine de forma mundial, las producciones cinematográficas se comenzaron a realizar de forma numerosa en el país. Las temáticas de este cine con recurrencia se refieren al carácter histórico, folletines y comedia⁴⁷, siendo la figura destacada de este cine -aún mudo- Pedro Sienna, quien filma y es protagonista de la película *El Húsar de la Muerte* -la que es básicamente una interpretación de Manuel Rodríguez-. El auge del cine en este período es relevante por la profundización en cantidad de películas filmadas y aún más importante, nació una de sus grandes modificaciones y punto de inflexión: la llegada de la sonoridad⁴⁸. Este hecho significó un cambio en el tipo de codificación de los mensajes enviados desde lo visual, que ahora contenía un ambiente y una verbalización de los actos, construyendo lazos e independizando al emisor y receptor.

La década de 1930 comienza con una fuerte baja en la industria del cine por consecuencia a la Gran Depresión de 1929 que afectó principalmente al país por la dependencia a la exportación del salitre. Esta crisis generó múltiples problemas políticos, sociales y económicos en el país. En el caso del cine, esto favoreció que la influencia de Estados Unidos ingresara al país con una fuerte industria cinematográfica, que se convirtió en la principal distribuidora de películas en gran parte del territorio chileno y latinoamericano. Hollywood no sólo representaba una poderosa industria, sino también comenzó a ser la clara expresión de tecnología, modernidad y estética, que matizó y

⁴⁷Ignacio Agüero. *Re-visión del cine chileno*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8639.html>. Accedido en 28/3/2018: 27.

⁴⁸Agüero. *Re-visión del cine chileno*. Accedido en 28/3/2018.

transformó las lógicas de la creación del cine en Chile. Stefan Rinke en su obra *Encuentros con el Yanqui* nos aclara que después de terminar la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica estadounidense y Hollywood consolidaron su presencia en el mercado Latino Americano⁴⁹, donde imitar el modelo hollywoodense comenzó a ser el norte de las producciones chilenas y esto implicaba adaptar una cantidad importante de sus aspectos a nuestra industria y así facilitar su masividad al público.

El modelo de cine incipiente en Latinoamérica en su primera instancia, fue un modelo importado estadounidense, que principalmente tratan sobre vistas y registros de escenas de la vida ajena, provenientes de las grandes películas de Europa y Estados Unidos⁵⁰. El surgimiento de la sonoridad y nuevas creaciones del cine -visual, sonoro y diálogo- volvieron a ciudades como Santiago y Valparaíso un centro masivo de espectadores que consumían cine.

La influencia de Estados Unidos se hizo más plausible dado los viajes de perfección de distintos cineastas chilenos hacia EE.UU. simbolizado en el viaje de distintas estrellas de Hollywood a países latinoamericanos -lo que destaca Purcell, como la necesidad de mantener a tope la industria cinematográfica y lucrativo sistema de estrellas por parte de USA-⁵¹. Stefan Rinke destaca que esta influencia también es estética, pues declara que los ideales de belleza instaurados desde Hollywood a todo Latinoamérica, con la figura de galanes, perpetuaban esa búsqueda de influencia norteamericana que implicaba una dominación de lo “correcto” de utilizar en los

⁴⁹Stefan Rinke. *Encuentros con el Yanqui: norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898 – 1990*, (Traducción DIBAM, Santiago, Chile, 2013): 187.

⁵⁰Wolfgang Bonguers. *El cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos*. Taller de Letras, no.46 (Dossier “El cine entre 1900 y 1940: reflejos y reflexiones en la literatura chilena y otros discursos”), (Santiago, Chile: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. 2010)

⁵¹Fernando Purcell. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910 – 1950*, (Santiago, Chile, Editorial Taurus, 2012): 71.

estados latinoamericanos⁵² y de ese modo mantener a raya la amenaza de que el cine como herramienta “política”. Para el diálogo entre lo norteamericano y el cine en el país, se fundaron revistas como *Ecrán* en 1930⁵³, que no solo desarrollaban y mostraban lo que se hacía en el cine nacional, sino también en el extranjero, volviéndose parte del diálogo entre estas dos partes del cine. Este fue el escenario para la Creación en 1940 de Chile Films. Gracias a los impulsos del Estado, en este período el cine comienza a ser realmente una industria cultural y el cine uno de los precursores importantes.

Chile Films: Políticas de Estado de films nacionales y el fracaso (1940)

La década de 1940 se encuentra marcada por la reorientación del modelo de desarrollo económico en el país, influenciado por el colapso del comercio internacional. La dinámica primaria exportadora de recursos naturales fue desplazada por la sustitución de importaciones y el crecimiento hacia dentro. Para esta nueva dinámica, se aceleró un proceso de industrialización, basada en la sustitución de importaciones, para ello, fue necesario recurrir a la intervención pública superior y transformar al Estado en un agente productivo activo⁵⁴. Esta transformación del Estado en agente productivo sentaría las bases del proyecto de la Corporación de Fomento de la Producción -CORFO-, que tendría por objetivo el desarrollo “*racional y armónico de todos los rubros productivos a lo largo del país, con el fin de elevar los niveles de vida de la población*”⁵⁵, motivada por la idea de mejorar la desfavorable situación de la balanza de pagos internacionales, y de ese modo reducir la dependencia económica externa y lograr el desarrollo estable.

⁵²Rinke. *Encuentros con el Yanqui*: 187.

⁵³ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Ecran (1930-1969)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-588.html#>. Accedido en 9/4/2018.

⁵⁴Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 140.

⁵⁵Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 142.

La creación de la CORFO simboliza el proceso de comprender al Estado Benefactor⁵⁶ convirtiéndolo en un unificador de temas relevantes para el país, como lo son la educación, la salud y la cultura, que priorizaría la protección y cuidados básicos de la población. En el aspecto cultural, se contempló crear la Dirección General de Extensión Cultural, con el rol de “*propagar y dar a conocer a la opinión pública las realizaciones del gobierno del Frente Popular*”⁵⁷. lo que radicó en la creación de los estudios de Chile Films en 1942, parte del proceso de industrialización del país y que sería la antesala de la entrada del Estado en un nuevo campo cultural: el Cine.

La empresa estatal comenzó a importar mano de obra extranjera -especialistas- y técnicos para el mejoramiento de la industria, lo que hacía presagiar que el cine chileno entraba en tierra derecha, con metas de éxito, lo que nos sacaría del anonimato y estaría a la par de otros cines latinoamericanos como el cubano, brasileño y argentino⁵⁸ dado que en esos países la experiencia cinematográfica generó que en el comienzo de los 40’ se viviera una *edad de oro* con una producción de filmes anuales considerables.

Este ejercicio implicó un excesivo gasto para los gobiernos del Frente Popular. Producto de planificaciones poco eficientes, el proyecto de Chile Films queda pausado en 1949. Alicia Vega explica tres puntos clave del fracaso: “1) *elección de argumentos cinematográficos confusos, supuestamente comerciales, 2) contratación de siete realizadores argentinos, que, si bien algunos manejan con oficio mecánicas de operatividad, distan de ser creativos aún en niveles comerciales; 3) la política de pretender internacionalizar las películas mediante indefiniciones de todo tipo, y 4) excesos indebidos de producción, que acumulan deudas insalvables*” Dada esta situación, Chile

⁵⁶Bernardo Subercaseaux. *Historias de las ideas y de las culturas en Chile*, (Santiago: Chile, Editorial Universitaria, Chile, 2011): 93.

⁵⁷Subercaseaux. *Historias de las ideas y de las culturas en Chile*: 113

⁵⁸Alberto Santana. “Grandezas y miserias del cine chileno” (Santiago de Chile: Misión editores. 1957): 46.

Films dispone en arriendo sus estudios generales a la Empresa Taulis, que desde el 31 de agosto de 1949 y bajo un contrato de nueve años, toma el control de dicha entidad.

Pero el problema económico en Chile Films no era el único campo de conflicto, sino también sus temáticas cinematográficas: Jacqueline Mouesca nos explica que Chile no se encontraba en condiciones de generar un buen cine, por una precariedad técnica y porque no existía una verdadera conciencia de lo que se quería alcanzar a través de este cine⁵⁹, De este modo, el cine chileno estatal hasta el momento continuaba siendo partícipe de los modelos estéticos implementados e imitados del modelo hollywoodense, con un gran gasto por parte del Estado, lo que conllevó a múltiples películas con aires de “superproducción”, con una gran inversión sin una garantía de calidad⁶⁰.

Cine Universitario: El documental y lo experimental de una sociedad en cambio (1950)

El cine sigue un curso de cambios durante 1950. En esta década comienzan a converger distintos actores políticos, sociales y culturales en gran parte del mundo, que en el caso latinoamericano se entiende como un período contradictorio, errático y sin sentido que se visibilizaba como una desarticulación sísmica de la sociedad⁶¹.

El panorama del cine en los 50' destaca en su versión chilena por dos vías paralelas en sus expresiones y fines. Por un lado, el período entre 1950 a 1960 en lo relacionado a Chile Films y la empresa Taulis, poco aporta a las nuevas temáticas, donde lo más destacado es la generación de películas de cineastas como el francés Pierre Chenal, quien es recordado por haber incorporado

⁵⁹Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 14.

⁶⁰Jacqueline Mouesca. "Cine chileno, 20 años". Ministerio de Educación. (Santiago: Imprenta Cabo de Hornos, 1992): 14.

⁶¹Alfredo Jocelyn Holt. *“El Chile perplejo” De avanzar sin trazar al trazar sin parar*. (Santiago de Chile: Editorial Planeta/Ariel. 1998): 30.

música incidental compuesta específicamente para la obra *Confesión al Amanecer*, algo nunca antes realizado en la cinematografía nacional⁶²; y lo segundo destacado, es la creación de la organización DIPROCINE, formada por los directores y productores de cine de Chile, presidida por Patricio Kaulen -quien será director del renacido Chile Films en 1965-.

DIPROCINE en sus políticas de funcionamiento insta a promover “*todas las iniciativas y acciones posibles para el establecimiento, desarrollo y protección de una industria cinematográfica adecuada a las exigencias culturales y a la conveniencia económica del país*” y que cuenta con dos puntos fundamentales: “*1) Liberar de toda clase de impuestos la internación de película virgen y maquinaria fílmica durante 10 años. 2) Gravar la exhibición de películas chilenas con los mismos impuestos que a las extranjeras y el equivalente de este impuesto devolverlo al productor de la película exhibida*”⁶³. Estos dos puntos fundamentales de DIPROCINE en la Ley de Protección al Cine Chileno intentan ser acelerados por la entidad en 1955, pero resultan en un fracaso por la falta de voluntad política, a pesar de la tenacidad de algunos cineastas. Es tal el fracaso, que inclusive aún en 1956 se sigue trabajando en el proyecto de Ley de Protección al Cine Nacional, situación que radicará en un resultado y cambio decisivo recién una década posterior⁶⁴.

Sin embargo, el desarrollo del cine sigue en pie. Se realizan películas de José Bohr - “*El gran circo Chamorro*” (1951), “*Un chileno en España*” (1962)- y Tito Davison - “*El burócrata González*” o “*González empleado público*” (1964), “*Más allá de Pipilco*” o “*El candidato González*” (1965)⁶⁵, un cine comercial sin originalidad. El único partícipe de este proceso que

⁶²Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 15.

⁶³Agüero. *Re-visión del cine chileno*: 39.

⁶⁴ Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*. (Santiago, Cuarto Propio, 2014)

⁶⁵Agüero. *Re-visión del cine chileno*: 39.

apostó de forma tímida por un cambio en el cine chileno de aquel entonces, fue Naum Kramarenko, quien presentó *Tres Miradas a la calle*, una obra que muestra un pequeño espacio al entorno social chileno; este tipo de cine social paralelamente se estaba realizando en los centros universitarios de forma más concreta⁶⁶.

Paralelo a este programa, otras experiencias se comenzaron a desarrollar en las Universidad de Chile y la Universidad Católica. La creación del Cine Experimental en la Casa de Bello fundado en 1957 y el Instituto Fílmico de la UC en 1955 fueron dos de los espacios centrales donde se discutiría sobre cine y nuevas formas de abordarlo. La segunda vía de desarrollo del cine durante la década de 1950 fueron las universidades, que comenzaron ser el foco de las nuevas formas de hacer cine en Chile, principalmente por el desarrollo de documentales. Campos Hernández explica que este suceso se debió a que los espacios de voz e identidad que comenzaron a gestarse en las calles en la década de 1940 y principios de la década del 50' -en la relación política-cultura, simbolizado por la figura de Pedro Aguirre Cerda y los planes del Frente Popular- marcaron un hito de configuración en los espacios de reelaboración política, generándose un espacio pertinente para que la cultura y las artes fueran elaboradas en los ámbitos de la educación y centros universitarios⁶⁷.

En las universidades comienzan a nacer grupos y movimientos que promueven un nuevo tipo de cine. En 1954 un grupo de estudiantes de la Universidad de Chile, con apoyo de la FECH, funda el primer cine club universitario, donde destacan miembros como Sergio Bravo Ramos y Pedro Chaskel Benko, quienes en 1957 forman el Cine Experimental. Este centro de cine genera películas entendidas como independientes, experimentales por la producción profesional y

⁶⁶Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 15.

⁶⁷Miguel Campos Hernández, M. El discurso político en las producciones fílmicas Del Cine Experimental de la Universidad de Chile :1967-1973. (Tesis de Licenciatura, Universidad Diego Portales, 2010.)

colectiva, que significan la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio, a través del desarrollo de temas que expresan la realidad⁶⁸. En la obra *Historia del Cine experimental de la Universidad de Chile: 1957-1973* se nos explica que las Universidades son parte de este ánimo reformista que va de la mano con la apertura de las universidades hacia problemas contemporáneos de la sociedad, donde una de las expresiones para mostrar esos problemas es el cine.

El séptimo arte se transforma en un marco de accionar no solo visual, sino también de debate: las políticas de autor, quienes a través de sus películas de distintas temáticas a lo habitual, modifican el estatuto del cineasta; los códigos de realización y recepción de las obras, modificando el concepto de industria cinematográfica, los criterios y géneros de la crítica; creando nuevos hábitos de expectación y su consumo; transformando al cine en una discusión, fomentando el hábito de leer revistas especializadas, asistencias a cine foros y cine clubs⁶⁹.

El cine experimental de la Universidad de Chile apostó por el documental como uno de sus motores visuales, sin disponer de grandes recursos monetarios. La realidad que Pedro Chaskel y Sergio Bravo apostaron por romper, era el cine tradicional chileno, eligiendo el documental como recogedor de la realidad, a pesar de que si bien en Chile existía un desarrollo de cine documental por parte de los noticieros de la época, cuyos principales productores con la Dirección de Informaciones y Cultura del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, Chile Films y producciones privadas⁷⁰, la diferencia consistía en que se elegirían temas como la cultura, la clase social, pobreza, entre otros, ya que en el cine precedente no se había realizado, pues se consideraban solo maquetas⁷¹. Los objetivos principales eran, en primer lugar, la investigación de los medios audiovisuales en busca de un lenguaje propio de trabajo, y, en segundo lugar, la formación de

⁶⁸Salinas y Stange. *Historia del Cine Experimental*: 38.

⁶⁹Salinas y Stange. *Historia del Cine Experimental*: 30.

⁷⁰Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 52.

⁷¹Salinas y Stange. *Historia del Cine Experimental*: 42.

profesionales y la producción de películas para uso universitario⁷². En su primer momento, durante 1957-1959, desarrollaron documentales como *Imágenes Antárticas*, *Mimbres*, *Días de Organillo*, entre otros, donde se destaca el trabajo por mostrar la identidad nacional, novedad en la temática, independencia en la producción profesional y colectiva que exprese la realidad⁷³.

Durante el período de 1957 a 1973, El CE de la Universidad de Chile formó grandes documentalistas, tales como Emilio Vicens -*Imágenes Antárticas*-; Luis Cornejo *La Universidad en la Antártica*; Álvaro Ramírez -*Desnutrición Infantil*-; y también a directores quienes serán parte importante del movimiento de cineastas Nuevo Cine Chileno durante su apogeo en 1967, tales como Héctor Ríos -*Entre ponerle y no ponerle*-, quien posteriormente fue el director de fotografía de la película *Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin; José Román -*El desafío*-, guionista de *Valparaíso mi Amor* y *Ya No basta con Rezar*, ambas de Aldo Francia; entre otros⁷⁴.

Paralelamente a este proceso, dos años antes de la creación del Cine Experimental de la Universidad de Chile, en 1955, Rafael Sánchez funda el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, siendo primerizo en la enseñanza del cine dentro de la educación superior. Sánchez realizó un documental para el Hogar de Cristo llamado *Las Callampas*, documental que consistía en la toma de terrenos de la Feria -actualmente conocida como la población La Victoria- utilizando el modelo de reportaje “objetivo” descriptivo⁷⁵ y mostrando un país alejado del cine de forma habitual. La actividad principal del IF de la UC fue desde 1956 la formación profesional de documentalistas, donde los cursos fueron impartidos por Patricio Kaulen, Jordi di Lauro y Fernando Bellet; el IF durante los veinte años de actividad que tuvo, inició a varios documentalistas

⁷²Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 17.

⁷³Salinas y Stange. *Historia del Cine Experimental*: 38.

⁷⁴Agüero. *Re-visión del cine chileno*: 211.

⁷⁵ Juan Pablo Silva, J.P. “Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973): 67.

que serán importantes durante el período de 1964 a 1973, tales como Patricio Guzmán “*Viva la Libertad*” (1965), “*Electroshow*” (1965), “*Chile, elecciones municipales*” (1971), “*Primer año*” (1971) – estos dos últimos serían parte posteriormente del conocido documental *La Batalla de Chile-*; Rene Kocher Tarapacá” (1971), y Rodrigo Fernández “*Viña*” (1978)⁷⁶.

Estos dos centros universitarios fueron parte de la conversión del cine chileno, ambos apostando por mostrar la realidad del país, alejado de lo comercial e imperante que desde 1930 había sido totalmente hollywoodense. Los centros de cine universitarios fueron gran parte del desarrollo posterior del cine chileno durante los 60, que en el caso del CE incluso llegó a incorporar posteriormente la sección de Departamento Audiovisual, la Cineteca Universitaria y el canal 9 de televisión⁷⁷.

El factor político de la Revolución Cubana desafió la influencia de Estados Unidos en el Latinoamérica, lo que conllevó a conflictos y tensiones en gran parte del Continente. Esta situación radicaría en el proyecto llamado Alianza para el Progreso⁷⁸ del cual Chile no estaría exento posteriormente durante el gobierno de Jorge Alessandri.

La administración de Alessandri en 1958 optó por reformas que privilegiaban una modernización capitalista: reducción del proteccionismo industrial, impulso al comercio exterior - que según Leslie Bethell, fue para generar un ambiente grato y atractivo para la inversión capital de extranjeros⁷⁹-, una importante participación del sector privado en el desarrollo económico, entre otros. La Revolución Cubana de 1959 instó al gobierno de Alessandri a llevar una relación más

⁷⁶Agüero. *Re-visión del cine chileno*: 211.

⁷⁷Salinas y Stange. *Historia del Cine Experimental*: 40.

⁷⁸Salinas y Stange. *Historia del Cine Experimental*: 40.

⁷⁹ Leslie Bethell. “Historia de América Latina” (Barcelona, España: Crítica 1990-2002, Tomo XII.): 266.

estrecha con los Estados Unidos, instaurada por la Alianza para el Progreso⁸⁰. Creado por el gobierno norteamericano, este proyecto consistía en un compromiso de ayuda económica a países de Latinoamérica para modernizar la agricultura, promoviendo desarrollo del país y de este modo, ejercer una influencia monetaria, social y política para frenar el ascenso del socialismo tras la irrupción cubana.

La Revolución Cubana de 1959 y las nuevas políticas de Estados Unidos instauraron nuevos paradigmas políticos dentro de todo el continente y recayeron no solo en los factores sociopolíticos o económicos, sino también en las vanguardias culturales. Estas comienzan a construir una nueva identidad latinoamericana, que posteriormente en década de los 60' revoluciona a todo un país, expresando nuevas formas de abarcar el arte, como el cine, que comenzó a tener transformaciones. El nacimiento de los Nuevos Cines en América Latina se encontraría influenciado, según Gerardo Merino, por la Teoría de la Dependencia, que explica el subdesarrollo que tiene América Latina por su posición de *periferia* dependiente al mercado internacional constituido por países desarrollados como Japón, Estados Unidos y Europa. Este hecho generaría que este Nuevo Cine Latinoamericano no pudiese escapar de esa realidad⁸¹.

Es en 1950 que en Latinoamérica comienzan a formarse centros de cine dentro de las universidades. Una de las críticas principales de estos nuevos cines era que las pocas películas latinoamericanas que se habían ocupado de reconstruir los acontecimientos históricos lo habían hecho reforzando la historia nacional, con un propósito celebratorio, que cristalizaba el

⁸⁰Romy Rebolledo. La crisis económica de 1967 en el contexto de la ruptura del sistema democrático. *Universum* (Talca), 20(1), 124-139. (2005) <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762005000100009>

⁸¹Gerardo Merino. *La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el 'nuevo cine latinoamericano' de los años 60 y el cine de finales de los años 90*. Quito, 2009. Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Comunicación). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras: 18.

conocimiento, los libros escolares y los discursos de las autoridades gubernamentales⁸². Bajo esta idea, comienzan a nacer distintos cines -en diferentes escalas- en todo Latinoamérica, quienes critican el cine alienado comercial vigente en gran parte del mundo hispano parlante, donde según King, si bien hubo un lento cambio en las sensibilidades del continente durante los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, los cines clubs fueron los que exploraron -de forma minoritaria aún- alternativas a las condiciones de aquel momento⁸³.

Los 60': El escenario político-social y la cultura de la revolución

Los años sesenta se caracterizan en Latinoamérica y Chile por un redescubrimiento identitario. Este proceso de redescubrimiento de identidad también fue guiado por la descolonización, convirtiéndose en el principio que unificó las prácticas tanto políticas, sociales, intelectuales, artísticas; el imperativo político revolucionario fue el criterio con el que se generaban las distintas producciones discursivas, con la interrogante del rol del arte, de sus artistas e intelectuales regionales y nacionales⁸⁴. Según Cristina Moyano, existe un *ethos cultural* que es expresado en esta década, el cual se despliega mediante un imaginario donde la realidad aparece simbólicamente elaborada y es posible visualizar la realidad por medio de la construcción discursiva⁸⁵.

Se comenzaron a gestar enfrentamientos simbólicos, polarizados mediante la proyección de diferentes procesos políticos y la generación de nuevos actores sociales, lo que daba pie a nuevas

⁸²Gerardo Merino. *La memoria colectiva en el cine latinoamericano*: 19.

⁸³King. *El carrete mágico*: 98.

⁸⁴Mariano Veliz. El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. En: *Estudios sociales del arte y la cultura* (7):15-32 (Bueno Aires: Ariel. 2010)

⁸⁵Cristina Moyano. *MAPU o la seducción del poder y la juventud. Los años fundacionales del partido-mito de nuestra transición (1969-1973)* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado 2009): 65.

discusiones en la conformación y transformación del cambio social que se daba en los 60⁸⁶. La década de los 60' en el ámbito cultural comenzó a experimentar un mayor desarrollo artístico y consumo de bienes, donde uno de los grandes ejemplos fue la televisión. Carlos Catalán explica que el campo de la cultura y sector cinematográfico no tuvo una considerable relevancia, pues se alcanzó solamente una película por año entre el período de 1960-1966⁸⁷, refiriéndose específicamente a los largometrajes de ficción.

En este contexto, los festivales de cine potenciados en el caso chileno por la figura de Aldo Francia, fueron realizados sistemáticamente en el país, el primero en 1963, en 1964 y los de mayor relevancia para el posteriormente conocido como Nuevo Cine Latinoamericano, los de 1967 y 1969. Este director de cine, de profesión médico, realiza dos festivales de cine en Viña del Mar - uno en 1963, que solo consta de films chilenos en su cartera y el segundo en 1964, de índole internacional-. El primer festival es de 1963 y es realizado en el mes de febrero, de índole netamente nacional, siendo parte de un trabajo en conjunto por el cine club, participantes de la creación posterior de la Revista Cine Foro -en 1964- y el propio Francia. En estos dos festivales se cotejaron distintas corrientes estéticas presentes en Latinoamérica que poseían un punto en común: la conciencia y lucha por la dignidad latinoamericana⁸⁸, pretendiendo atribuir una labor social al cine, medio que, según algunos cineastas, carecía de aquello en rama más comercial.

Este cine chileno comienza a ser considerado como el cine nuevo, a diferencia del considerado cine viejo, que convivió de forma paralela a este cine y se simbolizó con la puesta en marcha nuevamente del proyecto estatal Chile Films en 1965 por parte del gobierno de Frei

⁸⁶María Illanes. *La Batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000*. (Santiago de Chile: Editorial Planeta/Ariel. 2002): 139.

⁸⁷Carlos Catalán. *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 y 1973*. (Santiago de Chile: Editorial CENECA. 1987).

⁸⁸Jacqueline Mouesca. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. (Santiago: LOM Ediciones, 2010): 116.

Montalva, siendo el cine nuevo aquel que tuvo como finalidad despertar la conciencia del espectador y el viejo, busca la evasión y el individualismo⁸⁹. El encuentro de 1967 es el de mayor relevancia, pues Aldo Francia lo define como “*El año 1967 nace el Nuevo Cine Chileno, conjuntamente con el Nuevo Cine Latinoamericano. Y en este caso la importancia de este año es aún mayor, ya que algunos países latinoamericanos ya poseían, aunque no bien estructuradas, manifestaciones del Nuevo Cine*”⁹⁰.

Este encuentro radicaría en una serie de debates estéticos, políticos, sociales y de múltiples temáticas que serán abordadas en el segundo capítulo en una mayor profundidad, siendo el punto de partida de la investigación del sujeto Nuevo Cine Chileno y sus expresiones. El nacimiento del Nuevo Cine Chileno es parte de un proceso que durante la década de los 60’ fue una expresión de los múltiples cambios que vive el país desde la década de 1940, con la llegada del Frente Popular -la creación de la CORFO y Chile Films- hasta 1967, el inicio del movimiento de cineastas. Estos cineastas son el resultado del complejo retrato de un país que anhela cambios, pero que al mismo tiempo vive procesos zigzag implicados de forma nacional como internacional.

⁸⁹Aldo Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano* en Viña del Mar. (Santiago de Chile: CESOC, Ediciones Chile-América, 1990): 40.

⁹⁰Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano*: 43.

II Capítulo: El nuevo cine chileno y la construcción del nuevo cineasta

El segundo capítulo de esta investigación tiene como objetivo recomponer los debates y posturas de los cineastas chilenos durante el período de 1967 a 1970. Se buscará analizar el modo en que el contexto tanto de nuevas leyes, encuentros de cine y el surgimiento de nuevas producciones cinematográficas impacta en la forma de concebir el cine, formando cineastas de opinión, estética y cinematografía “revolucionaria”. A pesar de que no se trató de un movimiento con contornos definidos, el *Nuevo Cine Chileno* se caracterizó por poseer nuevos repertorios estético-teóricos en los debates, que, en un primer momento, fueron relacionados con el presupuesto económico -el “resurgimiento del cine chileno”; y en segunda instancia, los debates sociopolíticos, culturales y estéticos de los puntos de contacto de los *Nuevos Cines* y la convicción de un cine “revolucionario”.

El rol de la prensa y los debates culturales

Las revistas fueron parte importante del mundo cultural en los sesenta. Eduardo Santa Cruz explica que, dentro del marco de las comunicaciones, la prensa y el periodismo comenzaron a jugar un rol importante del contexto en que se encuentra inmerso los sesenta chilenos: “*un marco cultural propio de la actividad constituido por una mezcla de códigos, estereotipos, símbolos, roles y rituales, que se expresa en una actitud de defensa de la profesión, concebida como verdadero sacerdocio y la reivindicación de una noción descontextualizada y abstracta de independencia*⁹¹.” Los años 50’ y 60 significaron un gran cambio para periódicos, pues se caracteriza por el florecimiento de distintos medios en el país, especialmente la Empresa Zigzag, que fue fundada por la revista del mismo nombre y propietaria de revistas infantiles como “El Peneca”, “Okei”;

⁹¹Eduardo Santa Cruz. *Análisis histórico del periodismo chileno*. (Ediciones Nuestra América, Santiago, Chile, 1988): 85.

humorísticas como “Don Fausto” y “Pobre Diablo”; de cine y espectáculos donde destaca “Ecrán”; femeninas como “Margarita”, “Eva”, “Rosita”, “Confidencias”; deportivas como “Estado” y de actualidad como “Vea” y *Ercilla*⁹². Paralelo al proceso, también es consolidado el Consorcio Periodístico de Chile, que simbolizaría que la industria nacional de prensa no tuviera solo un carácter moderno -en su término capitalista- sino también que su desarrollo marchara acorde a la industria y el sistema económico, pues se generó un periodismo de “contra tendencia” que se expresaba por medio de la influencia creciente de la industria cultural extranjera -principalmente norteamericana- lo que generó una gradual transnacionalización del sistema⁹³. En este contexto, nacen múltiples revistas quienes son las encargadas del trato del acontecer cultural en el país, tanto en el ámbito musical, literario y también cinematográfico.

Las revistas *PLAN* y *PEC* simbolizan el inicio de revistas culturales dentro de este primer período a analizar (1967-1970) transformándose en un lugar de debates culturales, sociales y políticos, donde los distintos actores e intelectuales exponían sus puntos de vista de la realidad en su ejercicio artístico y el acontecer nacional. La revista *Política Latinoamericana Nueva* -PLAN- circuló durante los años 1966 y 1973, siendo una revista quincenal literario-política, que incluía un análisis cultural calificado por la crítica como un órgano publicitario que cumplió la función de analizar los acontecimientos y extraer sus bases para buscar una verdad “objetiva”, tema difícil y recurrente de ser cuestionado en la prensa⁹⁴. La revista PLAN se transformó en uno de los pilares culturales de izquierda en el territorio chileno:

“aspira a servir honrada y resueltamente a unir muy amplio sector de la opinión pública chilena y continental. En los últimos tiempos, el público independiente y progresista

⁹²Santa Cruz. *Análisis histórico del periodismo chileno*: 71.

⁹³Santa Cruz. *Análisis histórico del periodismo chileno*: 71

⁹⁴Floridor Pérez. *Ojeando las páginas de la revista Plan*. La Provincia. Ovalle, 13 de noviembre de 1973, p. 3 en BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Plan (1966-1973)", en: Guillermo Atías Martín (1917 -1979).

reclamaba como ingente necesidad cultural la existencia de un órgano informativo y de opinión capaz de recoger el latido social, la tensión histórica y todas aquellas reflexiones que, a la luz de las grandes corrientes del pensamiento político vigente, promuevan el esclarecimiento del mundo latinoamericano actúa (...) En nuestro país y en Latinoamérica en general hay varios millones de simpatizantes de la política de izquierda, antimperialista y de franco apoyo a un sano programa de comprensión continental. Con muchos de ellos cree contar esta revista para realizar su cometido, encarándolo, así como una gran empresa común a la americanidad.⁹⁵

Por otro lado, la revista *Política, Economía y Cultura* -PEC- aparece en el año 1967, concluyendo su realización en 1973. En este período, trató en sus temas las artes visuales con cinco críticos que mostraban una visión diferente de los teóricos de la Universidad de Chile. Dirigida por Marcos Chamudez -un fotógrafo de relieve importante de militancia comunista en un principio - que luego se transformaría en un anticomunista- PEC tuvo un espacio relevante de reflexión literaria de la época y es reconocida por utilizar las artes visuales -en historietas e ilustraciones- en sus páginas como un importante aliado ideológico contra la militancia izquierdista del período⁹⁶.

Paralelo a este proceso, las revistas *Ercilla* y *Ecrán* comienzan a tener un mayor número de ediciones y temáticas tratadas. La revista *Ecrán* creada en 1930, durante la década de 1950 y 1960, a pesar de los intentos fallidos por parte de la creación de Chile Films y una cinematografía chilena de cantidad poco numerosa que no lograba fraguar, continuó siendo partícipe de la cultura a través de crónicas de redacción y artículos de autor, principalmente de cine. Jacqueline Mouesca explica que en la década de los sesenta, tras la aparición de nuevas esperanzas para el cine chileno, se abordó al cine en crónicas de Marina de Navasal “*Derechos y deberes del cine nacional*”, Ornar Ramírez, autor de un reportaje de cuatro partes llamado “*¿Renace el Nuevo Cine Chileno?*” y también trabajos “*de mayor enjundia informativa: la docena de artículos, por ejemplo, de J. Pérez*

⁹⁵“Plan a sus Lectores” *Plan*, N°1, (1967): 5.

⁹⁶ PEC. <http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/revista.htm> . Consultado el 14 de octubre de 2018

Cartes publicados entre 1961 y 1963 («De la historia del cine chileno: Pedro Sienna y El húsar de la muerte», «Presente y, futuro del cine chileno», más la serie dedicada al cine en 16 mm.), y la treintena de textos de Mario Godoy Quezada, agrupados bajo el título común de -91- «En la huella del cine chileno», que deben considerarse como prolegómenos y/o complementos de su Historia publicada en forma de libro ese mismo año de 1965⁹⁷».

El primer número de la revista *Ercilla* es de 1933, cuando la Editorial *Ercilla* decide lanzar un boletín literario mensual que promociona las letras en general y los libros editados por la propia empresa. Esta iniciativa se fue enriqueciendo en los meses siguientes y en 1937, se transforma bajo el liderazgo de Manuel Seoane -periodista, escritor y político peruano- en una revista que da relevancia a los sucesos latinoamericanos y chilenos. Para la década de 1950...” *Dentro de la revista es posible encontrar artículos dedicados a la educación, a la economía, al acontecer político nacional e internacional, a los espectáculos, tales como cine, artes plásticas y teatro, al deporte, entre muchos otros temas, junto con una sección inicial de noticias breves y anécdotas nacionales. Es esta la línea que sigue hasta el día de hoy, pero con cambios en su línea editorial⁹⁸”.*

En última instancia, en esta primera etapa de revisión en la investigación, la Revista *Cormorán* y *La Quinta Rueda* comenzaron a jugar un rol importante respecto a la cultura. *Cormorán*, creada en 1969, constituyó un instrumento de análisis que facilitará el acceso a circuitos, las relaciones y conflictos de finales del período de los sesenta: el editor de esta revista fue Enrique Lihn, “quien fue capaz de proponer estrategias tendientes a establecer lazos heterogéneos entre

⁹⁷Jacqueline Mouesca. —Una revista llamada *Ecranl*. En: *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. (Santiago de Chile: Planeta-UNAB, 1997.): 55. – 107.

⁹⁸ Bernardo Bello. *El discurso visual de la revista Ercilla sobre el trabajo infantil, Chile 1952-1997*. (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades.) <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113636>: 27

*la academia y la sociedad, entre el arte y la política, entre el escritor y el pueblo*⁹⁹”. Por otra parte, la creación de la revista *La Quinta Rueda* durante la Unidad Popular simbolizó el objetivo central del gobierno para temas sobre cultura y revolución, teniendo el propósito de órgano de discusión y desarrollo de la cultura en el ámbito nacional¹⁰⁰.

En estas revistas se encontraron los primeros debates del surgimiento del Nuevo Cine Chileno, siendo parte del desarrollo del nuevo “resurgimiento” del cine chileno, el encuentro y festival de cine de 1967, donde los diferentes cineastas latinoamericanos pugnan en la forma de acercarse al cine y de ese modo abarcar la sociedad. Por consiguiente, en estas revistas se desarrolló un campo intelectual donde los cineastas impulsaron sus visiones respecto a la valorización del cine como función transformadora de la realidad.

Debate en el Cine Chileno: La Ley Kaulen (1967)

El panorama de los 60’ se encuentra caracterizado por los debates políticos, sociales y culturales que rodean una inmensidad de cambios tanto de forma internacional como chilena, transformándose en un período marcado por el ideal de “vía igualitaria” y libertaria bajo una concepción idealista, proponiendo un modelo de corte socialista que supuso una lucha ética y colectiva de mejoramiento de la sociedad en conjunto¹⁰¹. El panorama del Encuentro y Festival de Cine de 1967 en conjunto con la formación del Nuevo Cine Chileno son parte de un proceso de cambios estructurales, los que en un primer momento se encuentran contextualizados en el Chile de la Democracia Cristiana en el poder desde 1964.

⁹⁹ César Zamorano. *La revista Cormorán y su contribución al debate en torno a la cultura en la Unidad Popular*. *Izquierdas*, (30): 215-235

¹⁰⁰ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *La Quinta Rueda (1972-1973)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3534.html>. Accedido en 6/1/2019.

¹⁰¹ Moyano. *MAPU o la seducción del poder y la juventud*: 69.

La segunda mitad de la década del 60 en Chile se transforma en un tiempo de cambios, pues la oleada revolucionaria que fue desencadenada en Europa como en Estados Unidos, la sociedad chilena no queda aislada y se precipitó en un torbellino de agitación¹⁰². De forma general, los sesenta se transformaron en la entrada de nuevos grupos o conglomerados políticos -como la Democracia Cristiana en 1964- con nuevos discursos políticos sociales ejercidos por la influencia de la Revolución Cubana en 1959 y una fuerte influencia del modelo socialista que había alcanzado una hegemonía discursiva en bondad, desarrollo igualitario y seducción que duraría hasta al menos hasta la entrada de los ochenta¹⁰³. Uno de los partidos que simbolizaría el cambio de la política de los 60', sería la Democracia Cristiana creada en 1957¹⁰⁴.

El gobierno de la Democracia Cristiana -DC- liderada por Eduardo Frei Montalva, obtuvo un 55,7% de los votos para acceder al poder ejecutivo, un antecedente no menor dentro de las grandes tensiones existentes en el mundo político; este alcance en votación simboliza la obtención de votos con apoyo del sector de derecha, que temía la elección de Salvador Allende -PS-, quien simbolizaba al marxismo en ese momento. Eduardo Frei es elegido presidente con un programa que proclamaba una forma paralela al marxismo y el capitalismo, la *tercera vía*, entendida como un socialismo comunitario con cooperativas y empresas que serían gestionadas por los trabajadores¹⁰⁵. Durante el gobierno de la DC fueron creados distintos cursos de capacitación tanto cívica como técnicas, centro de madres y juveniles, centros deportivos¹⁰⁶; se trató de una de las entradas del rol del Estado en lo social desde una mirada corporativista socialcristiana comandada

¹⁰²Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 226.

¹⁰³Moyano. *MAPU o la seducción del poder y la juventud*: 67.

¹⁰⁴Moyano. *MAPU o la seducción del poder y la juventud*: 69.

¹⁰⁵Leslie Bethell. "Historia de América Latina" (Barcelona, España: Crítica 1990-2002, Tomo XII.): 33.

¹⁰⁶Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 250.

por la familia, el municipio y la religión¹⁰⁷. A diferencia del marxismo, quienes trabajaban con el concepto de lucha de clases, la DC optó por el tema de la marginalidad como guía de su acceso a lo popular¹⁰⁸.

Este período es considerado un tiempo de fuertes dicotomías, ya que la situación del país se encontraba en un fuerte debate en las vías de cambio en la sociedad: por un lado, existía fuerte apoyo a reformas desde el Estado para construir el país; en cambio, las opciones de revolución en los partidos de izquierda comenzaron a tomar una fuerte adherencia y cercanía con los postulados revolucionarios cubanos, a pesar de la fuerza tradición izquierdista nacional¹⁰⁹.

La figura de Eduardo Frei Montalva bajo la consigna de una Revolución en Libertad, formó un programa de gobierno definiendo cinco prioridades: desarrollo económico, educación y enseñanza técnica; solidaridad, justicia social; participación política y soberanía popular¹¹⁰. Más allá de estos cambios sustanciales, pero no definitivos, lo destacable en el ámbito cultural desde lo político se llevó a cabo a través de reformas culturales, su consumo y organizaciones populares de bases, que impulsaron un proyecto que comprometía al ser humano para y con la sociedad. Sofía Correa pone en vigor que el concepto de revolución se entendió como una transformación rápida, cabal y decidida de ordenes establecidos que devino en un giro completo de las conciencias y paradigmas que eran sustentadas en una sociedad determinada y que nutrió propuestas con mayor

¹⁰⁷Sofía Correa. *El corporativismo como expresión política del socialcristianismo. Teología y vida*, 49(3), 467-481, 2008.

¹⁰⁸Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 250.

¹⁰⁹Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 254.

¹¹⁰ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Revolución en Libertad", en: Partido Demócrata Cristiano (1957-2004). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96672.html>. Accedido en 12/4/2018.

énfasis en la época, como lo son *Revolución en Libertad* de la DC al igual que *La Vía Chilena al Socialismo* de la Unidad Popular¹¹¹.

Uno de los programas principales del gobierno de Frei Montalva fue llamado *promoción* popular, entendido como un proceso en que el pueblo organizado y capacitado se integraría en el desarrollo general del país y hacer efectivo la solución de sus propios problemas, transformándose en uno de los pilares de la *Revolución en Libertad*¹¹²:

Consiste en integrar al pueblo al pleno ejercicio de sus derechos, mediante una colaboración sistemática con el sector público. Son puntos esenciales del programa: 1° el acondicionamiento de las estructuras y mecanismos estatales para hacer posible la incorporación del pueblo al ejercicio del poder; 2° la organización del pueblo en Juntas de Vecinos, Centros de Madres y demás agrupaciones comunitarias, y luego en Federaciones y Confederaciones, para encauzar la relación de las comunidades con el Estado; 3° la capacitación de los dirigentes y líderes populares a fin de facilitar su actividad y sus contactos con las autoridades y servicios públicos; y 4° la elevación del nivel de vida (material y espiritual) del pueblo a través de la acción combinada de este con los poderes gubernativos.¹¹³”

La *promoción* popular favoreció ampliamente en razón de políticas públicas a los grupos más empobrecidos del país: este establecía la creación de asociaciones populares que comenzaron una participación social y política por medio de la dirección del gobierno, que fue destinada a desarrollar organizaciones a fin que el conjunto de la población y no los tradicionales grupos políticos o de presión pudiesen influenciar a las políticas del Estado. Estas organizaciones populares debían desempeñar un rol relevante en el proceso de planificación económica social, en

¹¹¹Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 239

¹¹² Consejería Nacional de Promoción Popular (Chile). Los 7 misterios de Promoción Popular. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-60749.html>.
Accedido en 17/10/2018: 3

¹¹³Consejería Nacional de Promoción Popular (Chile). *Los 7 misterios de Promoción Popular*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-60749.html>. Accedido en 17/10/2018: 6.

su diseño y puesta en marcha¹¹⁴. Para María Illanes, este programa se configura como un quiebre y tensión en bloques políticos, pero también significará un acercamiento entre el Estado y la clase media¹¹⁵, por lo que la creación de instituciones estatales y programas populares, también significó el aumento de la relación estado-sociedad.

Este acercamiento a la sociedad fue parte del desarrollo cultural del país, por lo que se creó el Departamento de Arte y Cultura de la Promoción Popular y el Departamento de Teatro y Folklore del Instituto de Desarrollo Agropecuario, que se transformaron en símbolos de la cultura relacionada con el Estado¹¹⁶.” Las nuevas políticas, transformarían de ese modo también a la cultura durante el gobierno de la Democracia Cristiana, que, según Carlos Catalán, el campo cultural, tanto en sus reformas, el circuito de creación y su consumo, fue llevado a cabo por medio de las organizaciones populares, quienes impulsaban directamente un proyecto que comprometía e involucraba al ser humano en la vida social¹¹⁷.

Durante el gobierno de Frei Montalva se gestaron en el período de 1964 a 1970 el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica donde el gobierno también decide revivir Chile Films, entregándole la dirección a Patricio Kaulen¹¹⁸. Anteriormente nombrado, el trabajo insistente de DIPROCINE con Kaulen a la cabeza no tuvo alcances en el gobierno de Alessandri, pero si en el gobierno de Frei: director y guionista proveniente de las fundaciones del cine Chileno, poseía una empatía con el gobierno de turno desde 1964 y fue el enlace que el gobierno de Frei necesitaba con

¹¹⁴Romy Rebolledo. *La crisis económica de 1967 en el contexto de la ruptura del sistema democrático*. *Universum (Talca)*, 20(1), 124-139, (2005).

¹¹⁵María Illanes. *En el nombre del pueblo, del Estado y de la ciencia (...) historia social de la salud pública Chile 1880-1973 (hacia una historia social del siglo XX)* (Santiago de Chile: Colectivo de Acción Primaria. 1993): 460-463.

¹¹⁶ Carlos Catalán. *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 y 1973*. (Santiago de Chile: Editorial CENECA. 1987): 32.

¹¹⁷Catalán. *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 y 1973*: 29-30.

¹¹⁸Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 34.

el cine chileno de aquel contexto, pues desde 1966 los parlamentarios de izquierda y derecha habían adquirido el hábito de bloquear todas las iniciativas del gobierno, muchas veces sin siquiera ser tratados o investigadas¹¹⁹. Estos factores de empatía, fueron más allá de su relación con el gobierno, pues consiguieron en conjunto con Hernán Correa que el Congreso incorpore en la ley de presupuestos de 1967 dos artículos que disponen de medidas tributarias que van favorecer el cine: El 20% de las recaudaciones por venta de entradas en salas de cine irán en beneficio del realizador de la película que se exhiba, además de eximir los impuestos de boletos de entrada a la exhibición de films chilenos y una exoneración tributaria similar se aplica a la internación de película virgen y otros materiales fílmicos¹²⁰.

La creación de nuevas leyes y programas del cine significaría la apertura a cambios estructurales en el séptimo arte. Este período contiene una subjetividad en el ethos cultural de la época, que se va nutriendo de realidades significadas en conceptos que son construidos en un momento histórico y sus prácticas políticas no tendrían por qué estar ajenas a ese proceso y se alimentan dialécticamente del mismo¹²¹. Cristina Moyano nos explica que existe una suerte de expiación histórica por medio de la palabra solidaria y el compromiso de un cambio estructural, donde el que generaría esta expiación es el sujeto popular, quien simbolizaría los discursos de la época y sería el pueblo el tema principal de los discursos, lo que se expresa en las políticas culturales, que afectarían también al cine, sus temáticas y debates: *Se habla para el pueblo, desde el pueblo y por el pueblo. Su estado de abandono y de pobreza lo hacía asible como sujeto con el*

¹¹⁹Cavallo y Díaz. *Explotados y benditos*: 22.

¹²⁰Cine Chile: Enciclopedia del Cine Chileno. “Patricio Kaulen / director / Guionista / Intérprete / Productor” <https://www.cinechile.cl/persona-2819> . Consultado en 12 de noviembre 2018.

¹²¹Moyano. *MAPU o la seducción del poder y la juventud*: 76.

cual se alcanzaba la salvación (...) y su figura estuvo en el centro de los discursos y debates políticos, copando de manera hegemónica las referencias en estos ámbitos¹²²”.

Este hecho generó un eco de reacciones en el mundo del cine, pues 1967 se transformó en un año clave para el cine nacional, ya que existió un aumento de las producciones fílmicas desde la vigencia de la ley que durante los 6 años en que se mantuvo vigente -1968 a 1974- fueron rodados en Chile más de 30 largometrajes, solamente comparables con la primera parte de la década de 1960, donde solo se habían filmado 6 películas¹²³. Esta ley traería nuevos beneficios a la industria cinematográfica chilena, pues en 1966 solo era posible cuantificar al solo cuatro películas, donde según Eduardo Trabucco:

“En 1966, sin ley y sin protección, se produjeron cuatro películas: “Morir un Poco” (Álvaro Covacevich), “Regreso al Silencio” (Naum Kramarenko), “El Largo Viaje” (Patricio Kaulen) y “El Amor en América Latina” (Elvio Soto). Todas éstas serán estrenadas en el curso de 1967. Con la ley de protección al cine, la producción puede aumentar a diez películas por año...después veremos qué pasa (...) En resumen, la gente de cine solo pide comprensión de parte del Gobierno. Que este tome las siguientes medidas: 1° Alzar el valor de las entradas a un precio justo y razonable 2° Menos impuestos para las películas, y, 3° un poco de protección y ayuda al cine nacional¹²⁴”

La ley significó un aporte múltiple y tuvo eco en distintos ámbitos del cine chileno, tanto estatal -con el renacimiento de Chile Films- y el ámbito universitario. En la Revista *Ercilla* proclamaron una gran relevancia a la ley: *“El hecho decisivo del año fue la legislación gracias a la cual el impuesto cobrado a las películas es devuelto al productor. Aunque todavía no complementa con la liberación de derechos de aduana de películas virgen y equipos, abrió las puertas a una mayor producción nacional¹²⁵”* Jacqueline Mouesca aborda que estos puntos de

¹²²Moyano. *MAPU o la seducción del poder y la juventud*: 77.

¹²³Cavallo y Díaz. *Explotados y benditos*: 23.

¹²⁴“Primer Plano: Empresarios de cine están al borde de la quiebra”. *Ecrán*, N° 1875, (10 de enero – 1967): 30

¹²⁵“Cine Nuevo y Cine Chileno”, *Ercilla*. N° 1697, (27 de diciembre - 1967): 35

legislación aprobados durante Frei permitieron un fuerte relanzamiento de la producción nacional pues fue el paso decisivo al boom que luego se vivió en el cine nacional: centenares de documentales y una treintena de largometrajes, entre los que es posible encontrar algunas de las mejores películas de la historia del cine chileno¹²⁶.

1967 se considera un año esencial para el cine chileno, principalmente en el presupuesto. La Ley Kaulen fue un punto de fomento para la producción cinematográfica del país que es posible concebirla bajo dos miradas: por un lado, el surgimiento de un renovado Chile Films; por otro, la consolidación de los centros universitarios de Cine -principalmente simbolizado en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile- quienes son parte del resurgimiento del Nuevo Cine. A esta altura, distintos medios de comunicación comienzan a plantear el renacer del cine chileno, lo que contrajo una multiplicidad de aristas desde donde abordarlo, por lo que los partícipes de estos debates son principalmente en un comienzo los cineastas que lograron filmar y actuar durante este primer período: Helvio Soto, Miguel Littin y Pedro Chaskel -partícipes del Centro de Cine Experimental UCH- y Álvaro Covacevic con Patricio Kaulen, ambos de Chile Films.

Uno de los primeros debates surgidos en el cine chileno se relaciona con lo económico: el presupuesto. Los participantes de Chile Films -Álvaro Covacevic- y el propio director de la empresa estatal, Patricio Kaulen, dan a conocer la situación del cine chileno tras estrenarse sus películas. “Largo Viaje” de Patricio Kaulen es una de ellas: esta obra del director de Chile Films cuenta la historia de un niño que busca las alas perdidas de un “angelito”, dando a conocer según Jacqueline Mouesca, el funcionamiento de los sectores sociales del momento -burgueses, prostitutas, marginales, entre otros- quienes comparten el mismo espacio geográfico. La preocupación por mostrar lo popular conduce hacia una exposición que puede sentirse

¹²⁶Mouesca. *Cine chileno: veinte años*: 137.

demagógica¹²⁷ y da cuenta de la cruda realidad de las sociedades urbanas de aquella época, mostrando una ciudad dual -en constante movimiento y transición- por lo que se evidenciaban los procesos que fueron parte de este período de efervescencia política social, mostrando la segregación social, exclusión, apropiación de espacios y los fenómenos de migración campo-ciudad¹²⁸. Con este film, Kaulen obtiene el Premio Extraordinario del Jurado en el XVI Festival internacional de Karlovy Vary 1968¹²⁹.

Patricio Kaulen a la cabeza de Chile Films, sin duda rescata los alcances producidos por la aprobación de los decretos conocidos popularmente como la Ley Kaulen. Según él, la producción del cine arte o de expresión, exige al menos, una modesta base industrial, pues son complementarias¹³⁰ siendo los factores de ayuda económica los que facilitan el desarrollo de la cinematografía chilena:

"Los factores que lo apoyan son los siguientes: 1. El plan de ayuda que el Gobierno tiene para favorecer la cinematografía nacional. 2. La modernización de Chile Films S.A. 3. La creación de la firma distribuidora "Continental Films" que cuenta inclusive, con teatros de estreno de su propiedad. 4. Las medidas legislativas que ya se han arbitrado. 5. La creación de la Comisión Nacional de Cine, dependiente del Ministerio de Economía, etc. Los factores que la detienen: la inercia de los productores, ya que con las medidas arbitrarias "ya se puede filmar", sin que esto constituya una aventura económica¹³¹"

Durante 1967, Álvaro Covacevic, estrena la película "Morir un Poco". El film trata sobre las diferencias entre ricos y pobres, siendo un largometraje de ficción con indicios del documental. Esta película es estrenada posteriormente a la aprobación de la Ley Kaulen, por lo que el director

¹²⁷Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 35.

¹²⁸ Uri Colodro y Paulina Zúñiga. El paisaje de Santiago a través de la película Largo Viaje. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/284087136> El paisaje de Santiago a través de la película Largo Viaje

¹²⁹ Agüero. *Re-visión del cine chileno*: 40.

¹³⁰ ¿Renace el cine chileno?, *Ecrán*. N°1896, (6 de junio – 1967): 28

¹³¹ ¿Renace el cine chileno?, *Ecrán*. N°1896, (6 de junio – 1967): 28

al ser consultado sobre la ley explica que se vuelve necesaria una modernización de los materiales de para el desarrollo del cine:

“Nuestros elementos materiales son muy modestos. En Chile solo hay una cámara Mitchell (de Chile Films) y otras tres cámaras manuales. No hay más. Esa es toda nuestra industria cinematográfica. En el aspecto legal, se aprobó un artículo que favorece a los films en exhibición (la devolución de impuestos al productor), pero hasta ahora, a pesar de la buena voluntad de Impuestos Internos, no se ha logrado crear el mecanismo que permita su aplicación¹³²”.

Esta efervescencia del cine chileno en este período según Campos Hernández, generó que, en 1967 producto de exhibición de películas chilenos, existiera un “plus” en el medio local, debido principalmente a que el país chileno se encontraba habituado solo a películas de índole norteamericano y que desde ahora fuese posible ver una película en 35mm -formato para grandes salas- lo que significó un hito de gran relevancia¹³³.

Mouesca explica que durante los años 60 se produjeron algunos largometrajes argumentales que tuvieron un mayor interés por la autenticidad y aproximación a la realidad. Entre ellos destacan a “El cuerpo y la Sangre” de Rafael Sánchez, “Morir un Poco” de Álvaro Covacevic, “Regreso al Silencio” de Naum Kramarenco y “Los Testigos” de Charle Elsesser, pero destaca por sobre estas producciones la obra de Kaulen “Largo Viaje” como una precursora de lo que posteriormente se pasó a llamar el Nuevo Cine Chileno, dado que utiliza una veta neorrealista donde la ficción se apoya en elementos documentales¹³⁴. La prensa se refiere a Largo Viaje como “*Más película que otros films chilenos estrenados este año, ‘Largo Viaje’ de Patricio Kaulen plantea serios*

¹³²“¿Renace el cine chileno? Responde Álvaro Covacevich”, *Ecrán*. N°1893 (16 mayo – 1967): 47

¹³³ Miguel Campos Hernández, M. El discurso político en las producciones fílmicas Del Cine Experimental de la Universidad de Chile :1967-1973. (Tesis de Licenciatura, Universidad Diego Portales, 2010.)

¹³⁴Mouesca. *Cine chileno: veinte años*: 17.

problemas artísticos y, aunque solo les haya resuelto muy parcialmente, significa un paso positivo en la evolución de nuestro cine”¹³⁵.

Mouesca plantea que este cine contiene una demagogia, la que se transformó en un recurrente tópico durante los 60 en el cine chileno, pues se pretende esquematizar la estética cinematográfica a través de representaciones históricas donde a los pobres se les muestra de manera triste y a los ricos en contraposición como divertidos¹³⁶.

De la misma manera que los cineastas relacionados con Chile Films, los departamentos de Cine Universitario también relevan un factor importante a lo económico: guiado por Sergio Bravo y Pedro Chaskel, tras la experiencia del Primer Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1967, el desarrollo de películas documentales se transformó en una prioridad para los cineastas del Centro Experimental de la Universidad de Chile que conllevó a un apuro por los recursos económicos:

“El público no conoce los recursos del cine en forma consciente, pero está tan adaptado a ellos que muchas veces no cree lo que se le muestra. En cambio, si alguien se dirige a la cámara y dice lo que le pasa frente a determinada realidad, resulta mucho más convincente para el espectador que la idea del director, expresada mediante los recursos cinematográficos. El gran problema del Cine Experimental a través de los años ha sido el presupuesto. La "U" ha pedido o querido proporcionarle los medios para filmar¹³⁷”.

Esta ley significó una apertura a la realización de películas principalmente, pero, a diferencia de la visión de los cineastas relacionados con Chile Films, para figuras como Helvio Soto y Miguel Littin, el cine no es basado de forma principal en lo económico, sino más bien en expresión. Durante 1967 uno de los primeros directores considerado partícipes del Nuevo Cine

¹³⁵“Largo Viaje” *Ercilla*. N°1860. (16 de agosto – 1967): 27

¹³⁶Mouesca. *Cine chileno: veinte años*: 17.

¹³⁷“Cine de la U: Optimismo al fin”, *Ercilla*. N°1700, (17 de enero – 1968): 31

Chileno y relacionado de forma cercana al cine universitario de la casa de Bello, fue Helvio Soto. En 1966 filma el *ABC del Amor*, una coproducción argentino-brasileña que trata sobre tres sketches donde el de Soto es llamado *Mundo Mágico*, protagonizado por Miguel Littin. Helvio Soto vuelve a Chile en 1963 tras un fallido intento de ser escritor en la ciudad de Buenos Aires y pasa a ser parte del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile, siendo en este lugar sus primeras experiencias fílmicas: realiza el cortometraje *Yo tenía un Camarada* en 1964 y *El analfabeto y Ana* en 1965 -con apoyo del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile-; en 1967 realiza *Érase un niño, un guerrillero, un caballo*. Estas experiencias cinematográficas para Soto generaron no solo un trabajo de expresión, sino también un gasto excesivo al realizarlas en consecuencia al poco apoyo por los medios estatales, que se transformó en una carga económica para la gran mayoría de quienes realizaban películas en aquel momento:

“No, no dan aún utilidades, ni creo que se den cantidad como para de allí trazarse una línea de acción práctica. Este trabajo se hace o no se hace, como sea. Si su problema es la "expresión", ella no le dejará nunca tranquilo. El escritor que no escribe, por lo común, enseña que no está muy convencido de serlo. En cuanto a la nueva ley, es menester afirmar que es un apoyo innegable. Lo que la empantana... Lo que la empantana es la absurda, increíble y grotesca y estúpida burocracia chilena¹³⁸”

A pesar de relevar una importancia al factor económico para el surgimiento del Cine Chileno según Soto, el cine según el autor se ha transformado en fenómeno mundial marcado por un arte que lo guía: *“No creo que la causa sea la ley que nos favorece. Se trata de un fenómeno mundial: el cine permite un ámbito masivo y desplaza a la novela. Chile está participando de ese fenómeno. Naturalmente, ése se va ayudando por otros factores, incluyendo el incentivo económico¹³⁹”*.

¹³⁸“Preguntas a los cineastas chilenos”, *Plan*. N°20 (31 de diciembre – 1967): 20

¹³⁹“Helvio Soto”, *Ercilla*. N°1736 (24 de septiembre - 1968): 59

Siguiendo esta línea, Miguel Littin también se refiere a la “Ley Kaulen” solo como un factor de apoyo. Littin es un cineasta que tenía un recorrido de gran trayectoria en la televisión y el cine, siendo estudiante de teatro en la Universidad de Chile de Chillán, incursiona en la dramaturgia con obras llamadas *El Hombre de la Estrella* y *La Mariposa debajo del zapato*. En la televisión tuvo sus primeros encuentros con Helvio Soto, quien está a cargo del Canal de la Universidad de Chile, lo que resultó un espacio en la vida de Littin donde pudo realizar cursos de dirección de programas. Helvio Soto es quien le ofreció la posibilidad de realizar películas, donde su primera obra fue *Por la Tierra Ajena*, documental basado en una canción de Patricio Manns. Es en 1968 cuando realiza su primer largometraje, con el estreno de *El Chacal de Nahueltoro*¹⁴⁰. Desde la realización de *Por la tierra ajena*, Littin fue un recurrente entrevistado por los medios culturales, resultando en un actor relevante en la concepción de los nuevos cines. Respecto al presupuesto y la Ley Kaulen, fue un poco más allá y abordó que el factor económico no genera un resurgimiento del cine chileno, sino más bien el Nacimiento y oportunidades para realizar cine: “*No se puede revivir algo que no existió nunca, por lo menos desde mi punto de vista. Diría más bien, que con la ley de devolución de impuestos se abren posibilidades de hacer cine*”¹⁴¹.

El proyecto de la *Revolución en Libertad* y la posterior aprobación de la “Ley Kaulen” significó sin duda un aporte múltiple, debido que amplió los márgenes de la práctica cinematográfica tanto en el ámbito universitario como estatal, quienes consiguieron una apertura de realización de producciones cinematográficas por la facilidad de emprender películas. La relevancia de esta ley principalmente nos da a conocer las falencias del cine chileno durante los 60’ -que son arrastradas desde su génesis-, pero que con una ley cambiaría más bien la cantidad de

¹⁴⁰Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*.

¹⁴¹“Renace el Cine Chileno: Miguel Littin ‘El cine debe reflejar nuestra realidad’”, *Ecrán*, N°1902, (18 de Julio – 1967): 29.

producciones realizadas, no su expresión. Para cineastas como Littin y Soto, esta ley se presentó como un apoyo económico que no se manifestaba en que, si ésta no existiese, no se realizaría cine; por otra parte, éstos dieron a conocer la situación del Nuevo Cine, que planteó un desafío estético a los cineastas, pues al ser realizadas películas tildadas en la época como demagógicas, estas son criticadas desde los nuevos cineastas, principalmente de centros de cine experimental.

En este contexto, nace el Primer encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1967. Este encuentro significó una pauta, compromiso político y aspiraciones rupturistas dentro del primer foro-debate de cineastas y una renovación estética desde donde se transformaría la sociedad¹⁴². Las nuevas ideas del “nuevo cine” en Chile se afianzaron con la inauguración del Segundo Encuentro de Cineastas de 1969 con las películas chilenas *Valparaíso mi Amor* -Aldo Francia-, *Tres Tristes Tigres* -Raúl Ruiz- y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin.

El Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y los debates del Nuevo Cine Chileno (1967)

El Encuentro y Festival de Cineastas Latinoamericanos fue parte de un proceso de cambios sucedidos en el mundo del cine en 1967, donde el desarrollo de los movimientos cinematográficos tanto en Chile como Latinoamérica comprendió por primera vez la reunión de cineastas que poseen diferentes formas de abordar la sociedad y la práctica del séptimo arte. 1967 es un año que según Cristina Moyano se presentó como un espacio en desequilibrio en el orden establecido debido a la expansión de lo revolucionario, que caracterizaría una ideología y polarización de la

¹⁴²Alberto Díaz “Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas” (Madrid, España. Editorial Alianza 1999): 153-155.

preponderancia del cambio o transformación social en la realidad histórica propia¹⁴³. Ya lo reconocía Alfredo Guevara en una entrevista tras el primer encuentro de cineastas

“Porque en efecto, América Latina tiene el privilegio de ser un continente que portada la realidad o la semilla de la Revolución. Y todo acto de resistencia nacional y la defensa de nuestra cultura nacional lo es, representa, objetiva y muy concretamente una contribución a la toma de conciencia necesaria. Los cineastas no se conforman ya con trabajar para élites de iniciados en la cultura artística, y ni aún para esas vanguardias en las que el nivel y preocupaciones intelectuales coincide con la inquietud y en no pocas ocasiones, con la militancia política¹⁴⁴.”

Para los “Nuevos Cines” la práctica cinematográfica fue tomar conciencia de la tecnología del cine como un instrumento de liberación, conocimiento y también de su alcance e influencia social. Las clases dominantes lo utilizaban como un instrumento invaluable para perpetuar su dominio y para las clases oprimidas, es imprescindible su utilización para la liberación: *“Tomar conciencia de esto, fue lo que le permitió al cine latinoamericano la renunciación a una posición tradicional, aliada a los intereses de los sectores dominantes, e iniciar la búsqueda de un método y de una práctica más acordes a las condiciones técnicas de que disponemos¹⁴⁵”*. Pensar en lo latinoamericano en los 60’ se transformó en la reconstrucción de lo nacional, entendido como una identidad que ha sido mermada por una ideología hollywoodense que se ha mantenido en el tiempo en la práctica cinematográfica del país y que más allá de eliminar su ejercicio, fue necesario multiplicar tales miradas, validar otras en su contexto y reconocerlas a través de sus realidades e historias¹⁴⁶.

En este contexto se desarrolló el Primer Festival de Cine Latinoamericano. Organizado por el Cine Club de Viña del Mar -comandado por Aldo Francia- y que contó con delegados de siete

¹⁴³Moyano. *MAPU o la seducción del poder y la juventud*: 72.

¹⁴⁴“El Festival de Cine de Viña del Mar visto por un cubano”, *Plan*, N° 13 (mayo – 1967): 22.

¹⁴⁵Ramón Gil Olivo. 1992. El Nuevo cine Latinoamericano (1955-1973) Fuentes para un lenguaje. En *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, N° 16, pp. 105-126, Guadalajara: 107.

¹⁴⁶Campos Hernández. *El discurso político en las producciones fílmicas Del Cine Experimental*.

países y películas de nueve -Argentina, Bolivia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Chile y Brasil-. La prensa presentó a este encuentro como un “espacio consagrado”:

“FESTIVAL DE VIÑA: CONSTELACIÓN DE PERSONALIDADES INTERNACIONALES ‘Torre Nilsson confirmó su venida. Cine joven argentino y brasileño dan brillo al festival. Con la confirmación de la llegada del director argentino Leopoldo Torre Nilsson, de fama mundial, el festival de cortometraje de Viña del Mar, que este año se internacionaliza y se convierte en latinoamericano, puede considerarse consagrado. Al atractivo de la presencia de Torre Nilsson se une la de otros jóvenes realizadores latinoamericanos, cuyo encuentro en Viña del Mar entre el 18 y el 25 de febrero promete ser estimulante¹⁴⁷”

El encuentro se transformó según la prensa, en un espacio de debate e intercambio intelectual: *“El intercambio intelectual, el lenguaje nuevo de los cortometrajistas [sic] latinoamericanos, su empuje hacia una cinematografía auténtica, diferente y propia. Hacen este próximo festival un evento excepcional¹⁴⁸”*(sic.) El encuentro de cineastas fue un espacio de debate para el desarrollo del Cine que posteriormente comenzaría a ser llamado el Nuevo Cine Latinoamericano.

“En el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos que se realizará paralelamente al Festival, cada delegación dará cuenta de la realidad del cine en su país con el fin de determinar posteriormente los problemas comunes a todos y estudiar sus posibles soluciones. Asimismo, se aportarán e intercambiarán informaciones sobre la legislación vigente en los diferentes países y las bases que hay para coproducciones latinoamericanas, basadas en la problemática común de los diferentes países. Otro asunto que se enfocará es de difícil solución, ya que no depende de la buena voluntad de los cineastas, sino de engranajes comerciales ajenos a ellos: la mayor difusión de películas latinoamericanas en los países del continente¹⁴⁹”.

El Primer Festival de Cine Latinoamericano tuvo una relevancia manifestada en tres dimensiones: en primera instancia, constituyó la primera experiencia para establecer canales de comunicación al interior de países latinoamericanos; en segunda instancia, fue el acta de

¹⁴⁷“Festival de Viña: constelación de personalidades internacionales”, *Ecrán*, N°1877, (24 de enero – 1967): 31

¹⁴⁸“Festival de Viña: constelación de personalidades internacionales”, *Ecrán*. N°1877, (24 de enero – 1967): 31

¹⁴⁹“Festival sin estrellitas”, *Ercilla*, N°1656, (19 de marzo – 1967): 28

nacimiento de un movimiento que partió de las semejanzas y diferencias existentes entre sus integrantes, lo que sin duda volvería difícil una noción de “movimiento” que no tienen una estética común, pero que es posible pensarlo como como un objetivo compartido de conformar un cine de identidad continental; y en segunda instancia, en este Festival participaron cineastas que conformarían en años posteriores al cine militante¹⁵⁰. Alfredo Guevara hizo un balance sobre el Festival, explicando la emergencia y buen panorama del cine tras este encuentro de visiones latinoamericanas:

“No puede decirse que el V Festival de Cine Latinoamericano haya sido planeado como expresión de un cine revolucionario, o para reunir a los revolucionarios que se expresan a través del cine. Ni todos los presentes eran revolucionarios, o al menos, con un cierto grado de coherencia, teórico práctica, ni el Festival discutió medidas que puedan ser consideradas radicales. (...) ofreció un caudal de experiencias y oportunidades que sólo podrá ser valorado en la perspectiva de los próximos años (...) Esto no solo supone, ahora y en los meses o años que vienen, reflexiones teóricas, también la práctica de una nueva experiencia: el intento de abrir una brecha en un aparato comercial, de producción y distribución que corresponde a la estructura, la ideología, los objetivos y la naturaleza misma del capitalismo y de sus subproductos culturales¹⁵¹.”

En este encuentro fueron expresados los *habitus* que comandan la dirección del Nuevo Cine, principalmente en figuras como Alfredo Guevara, quien expresa la conciencia sobre el ser cineasta. El cine cubano tenía un desarrollo de gran envergadura tras la revolución cubana de 1959, por lo que su visión del cine posee un matiz de realizador no solo por la producción de películas, sino también del propio deber del cineasta en una sociedad: una percepción y valorización del cine unificada, con espacios de debate sobre la sociedad y un lenguaje nuevo. Sin duda la experiencia del Primer Festival de Cine Latinoamericano y su Encuentro son un símbolo clave del desarrollo

¹⁵⁰Mariano Veliz. El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. (En: Estudios sociales del arte y la cultura (7):15-32 Bueno Aires: Ariel. 2010).

¹⁵¹ El Festival de Cine de Viña del Mar visto por un cubano”, *Plan*. N°13, (mayo – 1967): 22

del cine en Latinoamérica, de tal forma que fue clasificado de forma metafórica como el “Mejor Festival del Mundo”¹⁵².

En ese contexto, la delegación chilena se reflejó según el crítico de cine de la Revista Ercilla a diferencia de los otros países, desarmada y poco cohesionada:

“Los chilenos en cambio, no fueron tranquilos y agudos. Se caracterizaron por su falta de unidad y kilométricas sesiones de trabajo. No hubo una selección de delegados y en los debates participaron, incluso, personas que carecían de labor cinematográfica conocida. Si los chilenos se salvaron del desastre, se debió, en gran parte, a las dotes diplomáticas del director de Tv argentino Enrique Urteaga, quien presidió sus sesiones. Hubo casi veinte horas de asamblea para aprobar un informe sobre la situación actual del cine chileno y su evolución histórica. Un "manifiesto" sobre nuevo cine chileno quedó redactado en borrador, pero no alcanzó a nacer durante el Festival. La desunión de los locales es muy explicable en virtud de la situación de nuestro país¹⁵³.”

Al existir contexto de cine chileno más bien errante, el encuentro se transformó para los cineastas chilenos en un intercambio intelectual de las visiones de los cineastas, siendo un lugar de espacio para apertura de discursos manifestados posteriormente en el desarrollo del cine chileno, tanto en la visión de los cineastas como sus producciones cinematográficas. En este encuentro hubo un rescate de la memoria popular relacionada con lo político del período y donde las producciones cinematográficas pudiesen expresarse por medio de un lenguaje propio que emerge desde los propios cineastas en la lucha de clases, para manifestar de manera horizontal, las problemáticas sociales que sucumben e identifican a la cultura latinoamericana¹⁵⁴. En este festival se exhibieron películas documentales en su mayoría, donde destacan “Revolución” de Jorge Sanjinés -Bolivia-; “Integración racial” de Paulo Cesar Saraceni -Brasil-; “Manuela” de Humberto Solfis y “Now” de Santiago Álvarez -Cuba-; “Trasmallos” de Octavio Getino -Argentina- y chilenas como “Por la

¹⁵² Ver Anexo N° 1

¹⁵³ “Festival de Cine en Viña: El delirio y la realidad”, Ercilla. N° 1658 (15 de marzo – 1967): 30

¹⁵⁴ Mariano Veliz. El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. (En: Estudios sociales del arte y la cultura (7):15-32 Bueno Aires: Ariel. 2010).

tierra ajena" de Miguel Littin, "*Yo tenía un Camarada*" de Helvio Soto, "*Electroshow*" de Patricio Guzmán, y "*Érase una vez*" de Pedro Chaskel y Héctor Ríos¹⁵⁵.

El nuevo cine social-político (1967-1968)

Tras el primer encuentro de cineastas, el contexto del fin de la década de los sesenta se encuentra envuelto en una efervescencia social: la juventud, a partir de la década de los 1950 se transformó en uno de los pilares de lo "revolucionario" un factor predominante en este período, en distintas modalidades dentro de todo el continente. El mundo político latinoamericano y la juventud se vio envuelto en un enemigo común en dos caras: por un lado, era criticado el imperialismo "norteamericano" impuesto e intervención en Latinoamérica y al mismo tiempo, era criticada la política interna burocrática, ineficiente, temerosa y centralista¹⁵⁶. Sofía Correa, historiadora chilena, contextualiza este período como un período de revolución y que no es posible desconocer el substrato sísmico que sacudió y trastornó todos los ámbitos en la sociedad, reconociendo a 1967 como un momento que más que ser un plan reformista, era una revolución¹⁵⁷.

1968 es reconocido como uno de los años claves en gran parte del mundo. Uno de sus símbolos es mayo de 1968, cuando la ciudad de París fue tomada por los estudiantes y obreros, siendo el objetivo de este movimiento derribar el régimen gaullista y de ese modo, transformar la universidad en un centro de revolución contra el capitalismo, siendo un ejemplo para las universidades de Latinoamérica¹⁵⁸. En el caso chileno, la Reforma Estudiantil fue potenciada por el ejemplo del Mes de Mayo en París, donde estudiantes universitarios, secundarios y obreros

¹⁵⁵Aldo Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. (CESOC, Ediciones Chile-América, Santiago, 1990): 124-125.

¹⁵⁶Gabriel Salazar y Julio Pinto. "Historia Contemporánea de Chile" (Santiago de Chile: LOM Ediciones. 1999): 213-219.

¹⁵⁷Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 252.

¹⁵⁸Torres Dujisin, Isabel; Universidad de Chile. *La Utopía De Los Sesenta: Una Aproximación Al Quiebre Del Sistema Democrático En Chile, 1973*. Centro de Estudios Avanzados, 2016.

salieron a las calles para protestar por la sociedad de consumo, lo arbitrario y represivo del policía, la intromisión imperialista de Estados Unidos de intervenir en Vietnam¹⁵⁹, entre otros. Esta reforma pretendió renovar las políticas educacionales del país, mostrando una juventud revolucionaria que *“modificó de manera sustancial el contenido y las orientaciones de las funciones universitarias, estableció una nueva estructura de autoridad y poder que permitió la participación de la comunidad universitaria en el gobierno de las universidades y se esforzó por buscar una mejor inserción de éstas en los afanes por lograr el desarrollo y la modernización del país”*¹⁶⁰.

La juventud universitaria comenzó a ser partícipe activo de la política nacional, tomando conciencia de la necesidad y derecho de toda comunidad universitaria a exigir y participar en los cambios fundamentales, entendiendo la misión universitaria como un verdadero y auténtico proceso de transformación, que promueve el cambio social en un rumbo que aspiraban¹⁶¹. Este movimiento estudiantil generó que una multiplicidad de expresiones culturales comenzase a emerger dentro del país, creando un lenguaje propio que según Jocelyne Holt y Sofía Correa explicaría el surgimiento de movimientos como la canción nueva nacional por medio de *“peñas de parroquias, universidades, sindicatos, dieron el apoyo y prestaron plataforma para las canciones del movimiento y del primer festival de la nueva canción chilena en 1969”*¹⁶².

Otra de las manifestaciones artísticas que fue importante en este período y cabe resaltar, es la música. Durante esta última fase de los 60, se comenzó a gestar la Nueva Canción Chilena,

¹⁵⁹ Andrea Revueltas. la Revolución de Mayo en Francia. Sociológica [en línea] 1998, 13 (septiembre-diciembre): [Fecha de consulta: 11 de abril de 2018] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026670006>> ISSN 0187-0173

¹⁶⁰ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La reforma universitaria y el movimiento estudiantil. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-705.html>. Accedido en 11/4/2018.

¹⁶¹ Documento de la Comisión de Reforma Universitaria de Concepción. Citado por el profesor Darri- Carrere. Director de la Escuela de Medicina de la Universidad de Concepción. Reforma Universitaria y Educación Médica. En Cuadernos Médico- Sociales. Vól IX N°3 septiembre de 1968 p. 15. Citado en ILLANES, María Angélica: 466

¹⁶² Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 231.

simbolizado con artistas como Víctor Jara y Patricio Mann quienes fueron parte de un movimiento que puso énfasis en el alzamiento de las masas obreras en el poder, en busca de un mejor desarrollo y mejor vida “*La NCCH siempre se mantuvo ligada a su entorno popular cuya resonancia natural fue en el mundo de la clase trabajadora, la clase media, el campesinado y el estudiantado, por lo tanto, su progresión artística va ligada a la expansión social del movimiento popular chileno, actuando dentro de él, sirviendo a la vez como reflejo artístico y consciencia política de su momento histórico*¹⁶³”.

Para el movimiento de la Nueva Canción Chilena una figura a resaltar es Violeta Parra. Las obras de la cantautora transmitieron un elemento nuevo en la música chilena: el rescate de la música folclórica de índole campesina para su exportación en gran parte del mundo –inclusive Europa- así como la inserción en el mundo urbano de este estilo. Otro punto de relevancia fue la figura del cantautor como expresión nueva dentro del folclore dado que gran parte de los músicos de ese estilo eran cuartetos, y finalmente, la relevancia de la política en la música como medio de expresión de ideales con crítica social a lo establecido¹⁶⁴. Las canciones de la NCCH se encontraban marcadas por el compromiso político direccionado a las clases populares, por su proyección de izquierda con fuerza revolucionaria¹⁶⁵.

Estos nuevos discursos culturales fueron parte del proceso paralelo del Nuevo Cine Chileno, participando en conjunto canciones de la Nueva Canción Chilena utilizadas dentro de los documentales y películas largometrajes a estrenar durante los años previos a 1970. Desde 1967 en adelante la realización de diversas producciones cinematográficas se encontró guiada fuertemente

¹⁶³Fabio Salas. “La primavera terrestre: Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena” (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003): 65.

¹⁶⁴Salas. *La primavera terrestre*: 58.

¹⁶⁵Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 232.

por una crítica a lo establecido, marcado por mostrar la realidad chilena a través de ellas y generar un cine pensante. Desde una mirada política estética, el cine chileno comenzó a tener dos aristas donde basarse: por un lado, el mundo de Chile Films y el “Nuevo Cine”; el cine chileno durante su primera etapa es posible distinguirlo como un debate entre nociones estéticas -comerciales- o un cine de expresión.

Al concretarse la Ley Kaulen y una cinematografía nueva incipiente tras el Primer Encuentro y Festival de Cine Latinoamericano en 1967, los debates surgidos comenzaron a ser los relacionados con la “forma” y el “cómo” abordar el cine. Para los directores más relevantes del período, las visiones se expandieron en función del cine como parte importante de la sociedad, transformándolo en una forma de crítica y denuncia de sus problemas.

Para Álvaro Covacevic, el panorama del cine dentro del marco contextual en que se encuentra inmerso se volvió imposible de competir en un cine comercial -por la influencia de países como Estados Unidos- pero si fue posible generar un cine pensante:

“A mí personalmente, no me interesa hacer un cine de mera entretención con criterio comercial. Hacer cine de tipo comercial sería competir con el cine norteamericano o italiano (por citar dos ejemplos), que hacen lo mismo y mucho mejor, ya que disponen de más dinero, mayor técnica y las infaltables estrellas. Me interesa hacer algo distinto, siempre distinto. Un cine de expresión y pensante. Algo así como un diálogo entre nosotros mismos o un análisis de nuestra realidad. Buscar un Lenguaje propio en colaboración con todos los artistas chilenos (actores, escritores, técnicos)”¹⁶⁶”

Patricio Kaulen abordó que el nacimiento del Nuevo Cine si bien debía reflejar nuestra realidad, este se encontraba formada por la lógica de una industria, no de un avance artístico:

“Es muy importante hacer un cine netamente chileno. Si no tiene esta característica, no tendremos nunca un cine nuestro. Para que nuestro público acepte las películas nacionales,

¹⁶⁶“¿Renace el cine chileno? Responde Álvaro Covacevich”, Ecrán. N°1893, (16 de mayo – 1967): 47

tiene que verse, de alguna manera, reflejado en ellas. En otros países el interés que pueda despertar el cine de Chile depende exclusivamente de la medida en que nuestras películas muestren nuestra gente... nuestra manera de vivir... nuestras inquietudes (...) "Yo entiendo que al cine no se le puede poner etiqueta. Menos aún en el caso de nuestro país, donde estamos levantando cabeza después de mucho tiempo. Si usted me pregunta por la "gente joven que hace cine", es indudable que en Chile existen muchas personas muy bien dotadas que quieren mañana tomar al cine como medio de expresión de sus inquietudes. De ahí que estamos trabajando muy seriamente a "largo plazo" para que los jóvenes que hacen cine tengan mañana la posibilidad de expresarse...¹⁶⁷"

La noción de directores de cine de Chile Films siempre se encontró marcada por la necesidad de mostrar una chilenidad o realidad nacional, pero sin un compromiso político.

A diferencia de la construcción de una industria nacional, cineastas como Helvio Soto y Miguel Littin apostaron bajo la mirada de un habitus en común: el entender al cine como un aparato de reflexión, crítica y denuncia de la sociedad. Helvio Soto durante el primer período del “Nuevo Cine” realizó múltiples films -anteriormente mencionados- que comenzaron a visibilizar factores poco trabajados en el cine chileno, por ejemplo, la experiencia política de la izquierda en el ABC del Amor:

“De los tres, mi episodio gustará más a los intelectuales. Sin guion previo, traté de describir las frustraciones de izquierda de nuestro país. El ambiente es de un canal de televisión. A través de cuatro protagonistas (Miguel Littin, Cecilia Páez, Eugenia Cavieres y Patricia Menz) muestro como van ahogándose los ideales de una generación. Me atrevo a decir que la actuación es cuidada y pareja y la fotografía bastante digna¹⁶⁸.”

Helvio Soto tras el estreno de su película “lunes 1°, Domingo 7°” es consultado sobre el camino del cine chileno, por lo que contesta: *"Es necesario crear una industria cinematográfica, tener un público que respalde a directores y actores. Todo arte es una relación dialéctica: un libro*

¹⁶⁷“¿Renace el cine chileno?” *Ecrán*. N°1896, (30 mayo – 1967): 28

¹⁶⁸“Se anuncia estreno de Film Latinoamericano: Un argentino, un brasileño y un chileno”, *Ecrán*. N°1883, (7 de marzo – 1967): 12

no nace hasta que un lector lo abre y lo lee. Lo mismo sucede con el cine¹⁶⁹” Para Helvio Soto, la construcción del Cine sin duda debía estar marcada por el “ver”, el hacer y crear:

“El punto de partida es nuestra creencia en la división del cine en "cine de entretenimiento" y "cine de expresión". Personalmente y en relación con esos dos conceptos pienso que no "veo" con la cámara, sino que "escribo" con la cámara. "Ver" implica, desde el comienzo, la posición de un observador externo, analítico, que emite juicios sintéticos sobre una realidad y todo ello, dentro de un objetivismo. Si observo la realidad desde afuera, la convierto en un campo de experimentación tenido, estático, esclerosado. Ciertamente, creo en la realidad dialéctica y si eso es válido, la entiendo en su movimiento y en sus contradicciones, en un fluir que siempre trata de escapársenos. Para ello, debo estar dentro y ser un observador que viva la situación de la realidad -la de mi país de mis amigos, la de existentes humanos- internamente¹⁷⁰”

Otro director que comparte la visión sobre un cine crítico, es Miguel Littin. Al referirse a la experiencia como actor en la película de Helvio Soto, reconoció los fallos de un guion poco comprometido con la realidad:

“¿Cuáles considera los mayores defectos de "Mundo Mágico"? -"1° La deficiente actuación, que hace más difícil la comprensión de un film que de por sí es hermético. 2° No dejar claramente establecido que, si bien son criticables los malos hábitos políticos, por lo poco consecuentes que suelen ser ciertos blandos izquierdistas, el enemigo principal siguen siendo las viejas estructuras sociales que mantienen a un país en un subdesarrollo y al hombre que en él vive en la explotación y miseria. Al hacer una autocrítica una pose intelectual, se termina mixtificando, y con una posición decadente frente al fenómeno social que en América Latina no soporta demasiadas discusiones. Soy un escéptico en la posición revolucionaria con rótulo en la puerta y tarjeta dorada. Pero en la importancia de las necesidades masivas y es esto lo que para mí tiene prioridad. 3° La confusa ejecución de un buen que en lo formal se torna pretencioso y discursivo.”

Miguel Littin refiriéndose a su participación en el ABC del Amor de Helvio Soto, planteó que el cine debe poseer un compromiso con la realidad, poco trabajada en Chile:

"Si bien el film no está logrado, vale como intento de un cine valiente y comprometido que no busca el aplauso ni la benevolencia de nadie; no se viste con la falsa modestia del que

¹⁶⁹“Helvio Soto” *Ercilla*, N°1736, (24 de septiembre – 1968): 59

¹⁷⁰“Soto: Es necesario que haya libertad para el cine de expresión”, *Ecrán*, N°1910, (12 de septiembre – 1967): 30

pide permiso para decir lo que piensa o enarbola bandera que no le pertenecen. Ahí está "Mundo Mágico", con todos sus defectos, pero también con su honestidad, sin complejos, sin dar ni pedir cuartel, pretendiendo decir de una vez por todo lo que no se ha dicho en la sosa historia del cine nacional: la tarea era demasiado grande. Creo también que "Mundo Mágico" al plantear discusiones y polémicas, se hace de por sí importante y valedero, abriendo una brecha imprevisible en el desarrollo de un nuevo cine, que busca comprometerse con la realidad política y social de Chile¹⁷¹".

El nacimiento del Cine Nuevo Chileno para Littin se enmarca en una lógica sobre no repetir el fallido experimento de Chile Films en el pasado y exhibir un cine comprometido: *"Estoy decididamente por un cine de planteamientos y compromisos. Lo demás viene por añadidura (...) Repetir la experiencia del viejo Chile Films sería desastroso (temas burdos, alejados de la realidad, directores extranjeros sin solvencia artística, etc.). Por lo demás ¿para qué pretender revivir una época que todo el mundo se encargó de rechazar y que afortunadamente está bien muerta?¹⁷²"* Littin remarcó la importancia de los nuevos cines, que solo han tenido tribuna en los medios desde la aparición del Festival y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, significándolo como uno de los puntos de expresión del Nuevo Cine:

"En Chile no ha aparecido aun lo que podríamos llamar una corriente de "cine joven" o "cine nuevo" Sin embargo, existen sus bases, está germinando y a corto plazo. Este movimiento tiene sus comienzos en la creación de organismos como "Cine Experimental" de la Universidad de Chile, y en hombres como Sergio Bravo, Peter Chaskel, Helvio Soto, Raúl Ruiz (...) han "buscado" en la realidad y han planteado en sus cortos metrajés una nueva problemática a la vez que han tratado de incorporar nuevas formas narrativas en el cine nacional. Desgraciadamente, de esto se conoce poco y sólo el Festival de Cine de Viña del Mar ha hecho posible la difusión de algunos de estos films, ya que el sistema tradicional de los cines no permite una salida al cortometraje de expresión¹⁷³".

¹⁷¹“Miguel Littin: El cine debe reflejar nuestra realidad”, *Ecrán*, N°1902, (18 de Julio – 1967): 29

¹⁷²“Miguel Littin: El cine debe reflejar nuestra realidad”, *Ecrán*, N°1902, (18 de Julio – 1967): 29

¹⁷³“Miguel Littin: El cine debe reflejar nuestra realidad”, *Ecrán*, N°1902, (18 de Julio – 1967): 29

El cine criticado en ese punto, se expuso en películas como “Ayúdeme Usted Compadre” de Germán Becker, una película altamente cuestionada por su calidad de largometraje argumental y donde según Ascanio Cavallo, fue manifestado de manera explícita el intento e invitación a los espectadores a identificarse con la frase “¡aquí estamos los chilenos!”¹⁷⁴. Esta película fue la más taquillera durante más de 30 años manteniéndose con la mayor cantidad de público que asistió a verla. Cavallo y Díaz afirman que fue una película donde “*la sucesión de secuencias sin continuidad narrativa ni espacial convierte a esta película en una sucesión de viñetas en movimiento, pero inmóviles, clavadas en la historia y el espacio*”¹⁷⁵.

Para figuras como Miguel Littin y Helvio Soto, el cine poseía un compromiso político marcado por una industria esquivada en Chile y no tenía en sus postulados la idea de realidad.

De este modo, se pueden reconocer al menos dos corrientes entre los cineastas: Un cine estatal de industria y la corriente de los “Nuevos Cines”. Si bien, hay un punto en común sobre el papel del cine como ejecutante de discusiones sobre la realidad, los ejes de los debates son abordados bajo dos miradas sobre la cinematografía nacional: el promover el desarrollo de Chile Films como una industria estatal cinematográfica eficiente e influyente, que generara desde las producciones cinematográficas discusión de la realidad nacional; en segunda instancia, la visión de cineastas ligados a los “Nuevos Cines”, quienes comprendían a través de un habitus en común al cine como crítica de la realidad, no solo de entretenimiento sino de incidencia en la realidad desde los discursos en las producciones cinematográficas presentadas.

¹⁷⁴Cavallo y Díaz. *Explotados y benditos*, 239.

¹⁷⁵ Cavallo y Díaz. *Explotados y benditos*: 244.

1969: El Nacimiento del Nuevo Cine Chileno

Este contexto del cine fue el escenario para el surgimiento de un Segundo Encuentro de Cineastas en 1969. Un año anterior -1968- en Mérida Venezuela se realizó la Primera Muestra de cine documental latinoamericano, potenciada por los distintos países del continente, mostrando un tema que debía tener de debate: entender al cine como un arma revolucionaria¹⁷⁶. Esta situación dio pie, según Hernández Campos al Segundo Encuentro de Cineastas en 1969 que fue influenciado por las revueltas del año anterior que visibilizaron los aires combativos, de denuncia y protesta, que, tanto a nivel latinoamericano como mundial, trastocaron la sensibilidad de muchos jóvenes para producir sus películas¹⁷⁷.

En este encuentro al que concurrieron 110 películas y decenas de realizadores, estudiantes críticos de todo el mundo, fue la puerta de entrada para películas de ficción y largometraje de Francia *Valparaíso mi Amor*, *Tres Tristes Tigres* de Raúl Ruiz y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin. El Nuevo Cine Chileno fue posible destacarlo en cuatro puntos fundamentales: 1) nuevas formas de realización y propuestas divergentes de las anteriores; 2) no tener obras convencionales; 3) la preocupación social por la extrema pobreza y marginalidad; 4) una nueva estética reflejada en sus filmaciones¹⁷⁸.

Sin duda, los participantes del Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos también son relevantes para comprender el período. En este sexto festival de cine latinoamericano, participaron nueve países: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Venezuela

¹⁷⁶Octavio Getino “*El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*” (Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA. Altamira 2002): 35.

¹⁷⁷Campos Hernández. *El discurso político en las producciones fílmicas Del Cine Experimental de la Universidad de Chile*.

¹⁷⁸Cavallo y Díaz. *Explotados y benditos*: 24-27.

y Chile, siendo la muestra más completa de cine latinoamericano que hasta ese momento se haya realizado¹⁷⁹. Cabe destacar que, dentro del conglomerado de países presentes en este festival, se destacaron principalmente cuatro que han desarrollado a lo largo de los sesenta un cine cercano a los discursos de la Revolución, tanto estética, política como social: Cuba, Bolivia, Brasil y Argentina.

El Cine Cubano es uno de los grandes ejemplos de los discursos de la Revolución desde el cine, potenciado por la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica -ICAIC- el 24 de marzo de 1959, transformándose en la primera institución cultural de la revolución¹⁸⁰. Guiada por Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez y Julio García Espinoza, este último se transformó en uno de los pilares y símbolos del cine cubano, filmando la película *Cuba Baila* en 1960 en la considerada fase de exploración del Cine Cubano -1960-1965- , marcada por un neorrealismo que sin duda poseía un estrecho vínculo con la realidad inmediata, una producción menos costosa y una dramaturgia ajena a lo espectacular¹⁸¹. Pero sin duda, uno de los símbolos del Nuevo Cine Latinoamericano, será la obra “*Por un Cine Imperfecto*”, un manifiesto de 1969. En este manifiesto se sostiene que el cine es capaz de construir una nueva cultura o revolución cultural, entendiendo al arte como una actividad desinteresada del ser humano. Para esto, lo imperfecto debe ser entendido como un estímulo para hacer cine con todos los medios disponibles al alcance de la mano, a diferencia de la estética hollywoodense¹⁸²:

“La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos

¹⁷⁹Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*: 157.

¹⁸⁰Daniel Olivera. Breve Caracterización del ICAIC como industria cultural. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/310466911_Breve_caracterizacion_del_Instituto_Cubano_de_Arte_e_Industria_Cinematograficos_como_industria_cultural

¹⁸¹Alberto Fornet. Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989). Disponible en: <http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/archivotemas/Temas27.pdf>

¹⁸²María Gutiérrez. *De lo imperfecto a lo popular* en: (Cinema Comparat/ive Cinema, n.9, 2016): 55-61.

*en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular*¹⁸³.

Existieron dos corrientes: El arte popular -el pueblo quien se manifiesta sus inquietudes- y el arte de masas, que se refiere a un grupo minoritario burgués que son representantes del pueblo quienes satisfacen las demandas de la masa reducida, transformándola en espectador y consumidor¹⁸⁴. Marcia Orell amplifica esta visión a través de la definición de que este Nuevo Cine no podía ser elitista: *“No puede haber arte “desinteresado” no puede haber nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre con el concepto y la realidad elitaria [sic] en el arte”*¹⁸⁵.

El cine argentino presente en este Festival fue guiado por la figura de Fernando Solanas y Octavio Getino -principalmente conocidos por el documental “La Hora de los Hornos”- partícipes del Grupo de Cine Liberación. Simbolizado en la película *“La hora de los hornos, antes que un film, es un acto. Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias*¹⁸⁶”, Getino y Solanas apuestan por declarar la existencia de Tres Cines: El primer cine es el hollywoodense, regido fuertemente por intereses, consumismo y un control político-cultural por medio del imperialismo norteamericano; el segundo Cine es el de autor -ejemplificado en Europa-, que fomenta un individualismo y una estética desde donde plantearse como un nuevo lenguaje cinematográfico, pero sin compromiso político; y por último, el *Tercer Cine* es el que fue llamado a una nueva construcción cultural, ya

¹⁸³ Jorge García Espinoza. *Por un Cine Imperfecto*. Disponible en: http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf Accedido 20 de noviembre 2018.

¹⁸⁴ García Espinoza. *Por un Cine Imperfecto*.

¹⁸⁵ Marcia Orell. *Las Fuentes del Nuevo cine latinoamericano* (Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias 2006.): 80.

¹⁸⁶ Mariano Mestman. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Madrid.

que reconoce las manifestaciones cultural, científicas y artísticas gigantes del contexto, dándole la posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada descolonizada de la cultura¹⁸⁷. Para Getino y Solanas la manifestación de un nuevo lenguaje no es solo un cambio estético, sino también un compromiso político de un cambio histórico, la liberación: de este modo, es posible definir lo nuevo y original dentro del pueblo latinoamericano en su construcción de un nuevo cine.

La delegación brasileña partícipe del Festival, es conocida como el Cinema Novo, fomentado por la figura de Glauber Rocha, quien en 1965 escribió un ensayo titulado “*Estética del Hambre*”. El arte en Brasil para Rocha se encontraba ensimismado en una miseria general, donde el extranjero es quien cultivaba esa miseria: la producción artística del mundo para los europeos es una satisfacción de la nostalgia de primitivismo, entendidas desde una lógica de condicionamiento colonialista que han sido expuestos¹⁸⁸. Este pueblo latinoamericano tercermundista, se expuso como un espacio de hambre cultural y arte que ha sido dominada por la burguesía y el colonialismo, por ende, el hambre no es un síntoma alarmante, sino más bien el nervio de una sociedad que es mostrada a través del Cinema Novo, muchas veces incomprendido¹⁸⁹. El Cinema Novo no puede desenvolverse si se mantiene al margen de los procesos sociales, culturales y política, pues donde exista un cineasta a enfrenar el comercialismo y la explotación existirá el germen del “Cinema Novo”, por lo que el resultado se representó en un hambre, que contenía una violencia:

“El comportamiento exacto de un hambriento es la violencia e la violencia de un hambriento no es primitivismo. Una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria. Punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: solamente concientizando su posibilidad única, la violencia, el colonizador puede entender por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no se levante

¹⁸⁷Getino. *El cine de las historias de la revolución*: 136.

¹⁸⁸Glauber Rocha. *Estética del Hambre*. Disponible en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf Accedido el 5 de noviembre de 2018

¹⁸⁹Rocha. *Estética del Hambre*.

*en armas el colonizado es un esclavo: fue preciso un primer policía muerto para que el francés percibiera un argelino*¹⁹⁰.

Dada esta condición, el propio ensayo de Glauber Rocha se visualizó a través de su obra de 1964 “Deus e o diablo na terra do sol”, que muestra una región de Brasil llamada “Sertao”, escenario donde fue mostrada la estética de violencia y agitación política latente en aquel territorio, una violencia que busca las raíces culturales y la abolición de la dominación imperialista cinematográfica sobre el cine del país¹⁹¹.

Por último, el cine boliviano presente en el segundo encuentro de cineastas, fue guiado por Jorge Sanjinés: Bolivia se presentó en este festival con una delegación que reconoce al Cine como “Arma de Combate”: En 1966 Sanjinés filmó “Ukamau” -*Así es*- y posteriormente en 1969 “Yawar Malku” -*Sangre del Cóndor*- transformándose en un rescate cultural y de acción política por la adopción del idioma quechua¹⁹², siendo estos films un cine de observación, combate y testimonio, pues había en ellos una coherencia en torno al imperialismo norteamericano y reivindicación de la cultura indígena, incluyendo un trabajo con nativos que hablaban quechua¹⁹³. La escasez de medios no fue un impedimento para plantearse la necesidad teórica y sólida del cine, que sería capaz de reflexionar sobre el lenguaje simbólico y que a través de su cine mostraba las relaciones socioeconómicas sin necesidad de una demagogia -común del cine militante de aquel momento-¹⁹⁴.

¹⁹⁰Rocha. *Estética del Hambre*.

¹⁹¹Getino. *El cine de las historias de la revolución*: 125.

¹⁹²Jordi Costa, Carlos Heredero, GUBERN Román, GOMERY Douglas, PARANAGUÁ Paulo Antonio y TORREIRO Casimiro “Historia General del Cine” (Madrid, España: Editorial Cátedra Vol. X 1996): 344

¹⁹³Daniel Jorques. *Cine y revolución en Latinoamérica las décadas 60 y 70: el enemigo principal como paradigma*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1321018> Accedido en 05 de noviembre de 2018

¹⁹⁴Jorques. *Cine y revolución en Latinoamérica las décadas 60 y 70*.

Cine de expresión y los nuevos discursos sociopolíticos (1969)

El segundo encuentro de cineastas latinoamericanos de 1969 representaría la apertura de nuevos discursos dentro de las producciones cinematográficas de todo el continente, siendo un simbolismo las películas en el caso chileno de Aldo Francia, Miguel Littin y Raúl Ruiz, quienes representaron el cambio discursivo en las películas que tendría el cine chileno desde ahora en adelante, a pesar que durante el Encuentro de Cineastas, al cine chileno se le criticó como un cine poco politizado, sino más bien de “realismo plañidero”-según José Román, profesor de la Escuela de Cine de Viña del Mar- y que Raúl Ruiz replicó “*el plañidero eres tú*”¹⁹⁵. El nuevo discurso tanto cinematográfico como personal de los cineastas se expuso en opiniones y visiones, pues comprendían al cine como un aparato cultural de denuncia política y social de la realidad chilena, siendo sus películas el motor de estas visiones.

En primera instancia, Aldo Francia, de 44 años, médico pediatra, posee una larga trayectoria dentro del cine, principalmente siendo gestor de las actividades artísticas y culturales dentro de Valparaíso: fue director de la Difusión de la Sociedad de Arqueología Francisco Fonck, fundador del Cine Club de Viña del Mar y colaborador en la estructuración de cursos de Cine en la Universidad de Chile sede Valparaíso¹⁹⁶. En su obra *Valparaíso mi Amor* adscribió a un cine de expresión, una visión del mundo actual, donde se muestra las calles de la ciudad, marcadas por una miseria y pobreza, donde unos niños pobres sufren los precios de la realidad “*Los niños han quedado abandonados, porque el padre, cesante, roba ganado para dar de comer a los suyos y la policía los ha detenido. Se ven obligados a enfrentarse con la vida antes de tiempo y de una forma*

¹⁹⁵Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*: 163.

¹⁹⁶Luisa Tapia Orellana, Roberto Ferrari de Aguayo, Valparaíso, mi amor. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-10132.html>. Accedido en 17/10/2018.

*brutal. Uno muere, dos se convierten en delincuentes y la niña terminará siendo una prostituta*¹⁹⁷.

Este tipo de contexto de “miseria” si bien existía en la realidad nacional, no era común que fuese representada dentro del ámbito cinematográfico, lo que la transformó en una película de expresión novedosa, que según el propio director:

*“Valparaíso, mi amor” será, antes que todo, una película de expresión; una cinta que tratará de entregar una visión del mundo actual a través de su argumento, ambiente y personajes. Estará basada en hechos reales, extraídos de los archivos policiales del Puerto. Por eso queremos que Valparaíso mismo sea el principal personaje del film. Por el desfilarán, como en un mundo mágico, sus lugares más característicos: la feria de la Avenida Argentina, las calles del Puerto, especialmente del sector Aduana; sus lugares de diversión nocturna, como el característico “American Bar”; los cerros y sus ascensores*¹⁹⁸”

En esta entrevista, Aldo Francia a diferencia de la película de Germán Becker “Ayúdeme Usted Compadre”, plantea que la visión de la chilenidad consiste en eliminar lo típicamente entendido como chileno: *“No es cine "a lo...Resnais, Antonioni o Fellini”, sino cine chileno, evitando, eso sí, todo pintoresquismo y folklorismo. Una película no es chilena por el hecho de que vistamos a todos de huaso*¹⁹⁹”.

En segunda instancia, este cine de expresión también es identificado en la obra de Miguel Littin *El Chacal de Nahueltoro*. Concretado como un trabajo en conjunto con el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, la película es una mezcla de largometraje de ficción con tomas y estilo adquirido de los documentales, la que narra la historia de José del Carmen Valenzuela, conocido como el *Canaca* o el *Chacal*. En ella se cuenta la historia de un hombre de escasa educación, quien asesina a una mujer y sus hijos: El filme se centró en el desarrollo de culturización del Chacal mientras dure su juicio, donde obtiene educación -aprende a leer-, una

¹⁹⁷Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 37.

¹⁹⁸“Valparaíso, mi amor” Nuevo Film Chileno” *Ecrán*, (21 de mayo – 1968).

¹⁹⁹“Los cincuenta días de “Valparaíso, mi amor” *Ercilla*, (20 de agosto – 1968).

religión y una consciencia de su crimen; a pesar de este proceso, es condenado a muerte, transformándolo en un mártir del conjunto social y la cinta termina siendo un alegato sobre la injusticia y autoridad²⁰⁰. Miguel Littin al hablar de su nueva película “El Chacal de Nahueltoro”:

“Tres años me llevó el trabajo de investigación en torno al personaje (...) Tuve que empezar por leerme el expediente judicial referente al caso. Entrevistar a todos los que fueron compañeros de correrías del “Chacal de Nahueltoro”. Revisar las publicaciones policiales de la época, relativas a los hechos protagonizados por él y realizar visitas oculares a los lugares donde vivió Jorge del Carmen Valenzuela Toro. Sensacionalista, morbosa ni de protesta. Nada de eso. Queremos que sea el propio espectador el que juzgue los hechos²⁰¹”.

Este tipo de obra cinematográfica de Littin sin duda se encuentra relacionada con el Cinema Novo, enfocado en mostrar la miseria en la que se encontraba el país y que plasmaba la realidad de lo no bello. Littin al hablar de su obra, reconoce un proceso de adaptación a la realidad del *Chacal*, investigando su espacio territorial, la gente con quien este personaje se relacionó. Al ser consultado sobre su forma de trabajo en la película: “¿Son muchos los guionistas que día a día van haciendo la película? ¿Le es posible definir el tipo de técnica que emplean en la filmación?”, Littin contestó:

“Tal vez sirva una frase de los nuevos cineastas brasileños: “El cine se hace con una idea en la cabeza y una cámara en la mano”. Creamos lo real (...)” ¿Cuándo es el momento en que un hombre está condenado a muerte? Hay una gran parte de la población que nace muerta. Y las condiciones sociales que provocan esta muerte es masiva y persisten”²⁰².

La obra de Littin se transformó de este modo en un reflejo de la sociedad chilena, donde ejerció una crítica sobre el subdesarrollo inmerso en el país. Al ser consultado sobre si película es una apelación a la inocencia del Chacal: “Inocencia o culpabilidad son valores morales que no funcionan en el mundo de nuestro subdesarrollo. Cuando el Chacal asesina no se da cuenta que

²⁰⁰Salinas y Stange. *Historia del Cine Experimental*, 113.

²⁰¹“Nelson Villagra, criminal en el film de Miguel Littin” Ecrán. (7 de mayo – 1968).

²⁰²“El Chacal En Acción”, Ercilla, (25 de junio – 1968).

*ha cometido un crimen, sino de que está rodeado de muertos. Entonces les coloca piedras a los cadáveres en el pecho y en las manos. Así les hace una "contra" para que no lo vengan a penar*²⁰³”.

El Chacal de Nahueltoro se transformó en una producción cinematográfica de crítica a las instituciones y la política del país, mostrando una búsqueda y conquista apasionada de un mundo alucinante y real por medio del cine como instrumento de excavación de realidad sumergida²⁰⁴. Para Littin, José del Carmen Valenzuela Toro no nació asesino de cinco niños: para conocerlo, visitó Nahueltoro o a San Fabián de Lico para saber que el medio o contexto puede ser un condicionamiento para la muerte: “*los niños raquíticos, los alrededores del pueblo rodeados de cantinas. Y no hay escuelas. Aquí matar a una o a seis personas no es cuestión de moral; es cuestión de oportunidad. Y todos somos culpables y responsables de que esta realidad exista*”²⁰⁵.

Siguiendo una línea de crítica, pero más directo en la política, se encuentra Raúl Ruiz, quien estrenó su primer largometraje llamado *Tres Tristes Tigres*. Raúl Ruiz, nacido en 1941, es partícipe importante del desarrollo del cine. *La Maleta* fue su primera obra y ya en 1968, fundó su propia productora “Los Capitanes”, que da el pie a la creación de su primer largometraje concluido *Tres Tristes Tigres* -tras el fallido intento de *Tango del Viudo* en 1967 y no fue terminada-. Raúl Ruiz apostó por un cine crítico de la realidad, siendo el que utilizó al cine como crítica y denuncia de la realidad más radical. Para ello, empleó distintos medios para abordar el contexto en que se encuentra inmerso, siendo de este modo, la creación de *Tres Tristes Tigres* el discurso en que se expone esta radicalidad.

La película narra la historia de la marginalidad urbana en un lugar claustrofóbico -hoteles de citas, quintas de recreo, bares, entre otros-, utilizando una cámara que expone a los personajes

²⁰³“El Chacal En Acción”, Ercilla, (25 de junio – 1968).

²⁰⁴“Sería irresponsable evadir la realidad” Ecrán, (13 de agosto – 1968)

²⁰⁵“Sería irresponsable evadir la realidad” Ecrán, (13 de agosto – 1968)

de forma directa, enfatizando en el lenguaje y en el caso de los personajes, sus situaciones expuestas marcadas por el intelectualismo chileno de los 60' y un *“lumpen que vive de diversos oficios, desciende de oficinista a barrendero, se mueve en un sector social donde CI es un desplazado”*²⁰⁶

En una entrevista posterior de René Naranjo al director, este indica que existe una interdependencia entre el lumpen proletario y lumpen burgués, lo que contrajo un debate por el desarrollo del film, dado que no mostraba directamente la confrontación social que existe en la realidad²⁰⁷.

Raúl Ruiz al hablar de su film explicó que *“La idea de la película me vino mientras veía una escena de la otra teatral “Tres Tristes Tigres”. de Alejandro Sieveking. Me interesó saber cuál era la vida real de estos seres que Sieveking perfilaba y desarrollar aun puntos en los que yo chocaba con la opinión del autor. Al lanzarme a la empresa fui descubriendo hasta qué punto el cine es labor de equipo”*²⁰⁸ Para Ruiz esta producción comenzó siendo una película comercial que contenía todos los elementos de una película mexicana y que al ser filmada ésta contuvo todos esos elementos, pero fueron cambiando dentro de distribución:

*“Intento tomar ciertos elementos subculturales, los cuales creo cumplen una función de rechazo y de comunicación y ellos son el tango, el bolero, la crónica roja, cierta exacerbación en los neologismos, las malas maneras y ellos constituyen quizás un organismo y a partir de su averiguación estoy trabajando mi próxima película que se llamará “el mudo”*²⁰⁹

La experiencia de largometraje del puertomontino también tuvo como fin manifestar la realidad de “lo chileno” -que se manifestó en distintas escenas de su obra según el propio autor- propio del estilo de las experiencias de los Nuevos Cines, así como también generar un cine de crítica social:

²⁰⁶Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*

²⁰⁷René Naranjo “Raúl Ruiz: Se puede hacer una película sin argumento” Santiago de Chile: Revista de Cine Mabuse, 14 de diciembre del 2002 [<http://www.mabuse.cl>]

²⁰⁸“Raúl Ruiz, la odisea de los “tristes tigres”” *Ecrán*, (19 de noviembre – 1968).

²⁰⁹“Festival de Cine Latinoamericano”, *Cormorán*, (1 de diciembre – 1969).

“En primer lugar, que a los chilenos les pasa algo muy raro frente a la presencia de la cámara y es lo único que puedo decir. Tienen una manera muy especial de ignorarla y de sentirla, digamos que la sienten con la nuca más que con la frente lo que me parece muy raro. Entonces se comportan frente a la cámara de manera muy especial (...) Por supuesto, claro, pero es a partir de cosas muy triviales. Todos los actores y yo y el grupo de técnicos habíamos visto peleas chilenas y sabíamos que en ellas hay algo especial, un tempo, por ejemplo, que no es el de pelea de película norteamericana, donde la cámara tiene un brillo que te envuelve, ahí te dejas llevar por esa pelea y te excitas. La forma de pelear en nuestro país tiene un elemento canallesco, no vale la pena calificarlo, que era atractiva para la película, pero que no tenía su equivalente cinematográfico (...)”²¹⁰

Esta obra de Ruiz fue la entrada de un cineasta en largometraje bastante crítico con el cine latinoamericano por su excesiva militancia y política, pero poco desarrollo cinematográfico estético. Este hecho se evidenció en su visión sobre el cine latinoamericano en el Segundo Encuentro de Cineastas ya que durante las sesiones del encuentro, Raúl Ruiz fue el encargado de criticar que el cine en estos encuentros estaba siendo reemplazado por la política -temas recurrentes como el imperialismo y la penetración norteamericana-, la cual si bien no podía ser negada, debía ser concebida por la realidad entregada por el cine: *“Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre el imperialismo y cultura que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos “La Hora de los Hornos” que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala de al lado a hablar de cine. Los que quieren puede venirse con nosotros²¹¹”*. Este hecho simboliza un hito dentro de los debates sobre cine, porque la pugna de concepción de cine como arte revolucionaria fue múltiple dentro de los cineastas del período, tanto a nivel nacional como latinoamericano.

²¹⁰“Festival de Cine Latinoamericano”, *Cormorán*, (1 de diciembre – 1969).

²¹¹Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*: 168.

Esta opinión fue un recurrente durante los años en que se desarrollaron los dos encuentros de Festival de Viña, que, por la experiencia de Ruiz, era plausible en la gran mayoría de ellos en todo el mundo:

“Bueno, para allá van todos los Festivales, a convertirse en algo mi como una feria en la que se compran y se venden películas, en la que hay todo un decorado que favorecen esas actividades por la misma razón que las oculta, un decorado que desvía la atención hacia otras zonas (...) Yero es lo mismo, y el de Pesaro también; los tres son Festivales de izquierda, muy serios, y no sé cómo serán los otros, los malos”²¹²

A pesar de los elogios, cabe destacar en última instancia que estas películas fueron fuertemente criticadas por la revista cultural y política PEC. Joaquín Olalla, crítico de cine de la revista, tituló la película de Miguel Littin como “El Chacal de Nahueltoro: Un film ideológicamente aguado” comparándola con la película de Raúl Ruiz “Tres Tristes Tigres”:

“El “chacal” ayuda a precisar este vocablo, más que por su aporte específico (que es bien poco) por ser una obra malograda, y que por lo tanto está marcando lo mucho de camino que falta por recorrer para llegar a un cine válido como tal. “Tres Tristes Tigres” de Ruiz fue un aporte fundamental. “El chacal” en cambio, poco dista de ser un film más”²¹³

A la obra “Valparaíso, mi Amor” de Aldo Francia, Olalla apuntó a la obra del Doctor Francia como una película “amateur” y falta de compromiso cultural”:

“Aldo Francia viene del cine amateur. No utilizamos el término un sentido peyorativo: estamos señalando un hecho. Ello le limita de la partida, en un cierto aspecto; limitación que parece no haber superado (...) “Valparaíso, mi amor” constata varios tópicos de la limitación. Básicamente, ésta podría definirse como la falta de compromiso cultural. Este ha sido vacilante y por ello ha estado librado a influencias diversas, asimiladas precipitadamente y en forma superficial”²¹⁴

²¹²“Festival de Cine Latinoamericano”, *Cormorán*, (1 de diciembre – 1969).

²¹³ “El Chacal de Nahueltoro: Un film ideológicamente aguado”, *PEC*, N°353, (8 de mayo – 1970): 27

²¹⁴ Revista PEC, "Valparaíso mi amor" Experiencia Fallida". *PEC*, N°350, (30 de abril – 1970): 23

Cabe destacar este hecho pues nos habla de la importancia del cine dentro de aquel momento. Tal era la situación, que inclusive se manifestó una visión de compromiso cultural que “debían” tener los cineastas, independiente de la visión particular “subjetiva” de un crítico cinematográfico. El desarrollo de estos debates fue recurrente durante el período de 1967 a 1970. En el transcurso de tres años se reconoce la idea fuerza que predominó fue un cine que reflejara la realidad, desde un cine de expresión que fue simbolizado en las tres películas: Valparaíso mi Amor de Aldo Francia, Tres Tristes Tigres de Raúl Ruiz y El Chacal de Nahueltoro de Miguel Littin. En ellas es posible enunciar que existió una crítica a tópicos como entender la “chilenidad”, el sistema sociopolítico y exponer la cultura de un país en constante cambio como el Chile de los sesenta.

Estos cineastas generaron nuevos discursos en sus producciones, ejerciendo una crítica a lo establecido, incluso criticaron a otros cineastas de la época, entendiendo al cine como un arma revolucionaria. Estas nuevas formas de abordar el cine sufrieron un cambio importante tras la llegada de la Unidad Popular con Salvador Allende a la cabeza, pues la cinematografía nacional vivió un auge de las posturas de este Nuevo Cine Chileno de forma intelectual hegemónica y contrahegemónica, transformando el cine en una práctica cultural, lo que es parte del tercer capítulo de esta investigación.

III Capítulo: El Nuevo Cine Chileno durante la UP

Chile Films y los talleres de aprendizaje: el papel de la empresa estatal en la revolución

1970 se transformó en un año clave para la historia político social del país, ya que se caracterizó por la vehemencia los tres candidatos -por sus visiones contrapuestas e irreductibles en la forma de encararse al futuro del país²¹⁵- Por un lado, la candidatura de Jorge Alessandri - respaldada por el Partido Nacional- apostó la cesación inmediata de las reformas que fueron impulsadas por el gobierno de Frei Montalva, la reducción de las prerrogativas del Estado y una propuesta de contrarrevolución para frenar la politización de la sociedad chilena; por otro lado, Radomiro Tomic -candidato de la Democracia Cristiana- aspiraba principalmente a la profundización de las reformas iniciadas en el gobierno de la DC con las propuestas de *Revolución en Libertad*; y por último, la Unidad Popular, que proponía como principales puntos la nacionalización de recursos naturales como la Gran Minería del Cobre, monopolios industriales estratégicos, comercio exterior, bancos, grandes empresas y también profundizar la reforma agraria por medio de reformas constitucionales como también institucionales, amparándose con el lema *la vía chilena al socialismo*²¹⁶.

La estrechez de los resultados mostró el ambiente agitado político del momento, obteniendo Salvador Allende -partícipe de la Unidad Popular- un 36,3% de las preferencias, en un conjunto de resultados bastante cerrado entre los candidatos -Tomic obtuvo un 27,8% y Alessandri un 34,9%- , por lo que fue necesario ratificar en el Congreso el triunfo de Allende con votos de la Democracia

²¹⁵Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 262.

²¹⁶Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 262.

Cristiana quienes pidieron firmar al candidato de la UP un Estatuto de Garantías Constitucionales donde era asegurado un salvaguarda de intento dictatorial por de la izquierda en el gobierno²¹⁷.

El alza al poder de la Unidad Popular significó la entrada del proyecto más ambicioso en cambios sociales, políticos y económicos que tuvo el país. El conglomerado político de izquierda promulgaba en su programa básico la construcción de un Estado Popular y economía planificada y como se nombró anteriormente, gran parte de ella estatizada²¹⁸. Uno de los puntos a destacar dentro del programa de la Unidad Popular, fue la cultura. En la obra *Sueños Encauzados* -de distintos autores- se plantea que más que una política cultural concreta, la Unidad Popular mostró claves de una *apuesta cultural* que tenía la primera misión de construir “*con el proceso social que se abre con el triunfo del pueblo, se irá conformando una nueva cultura*”²¹⁹, siendo esta nueva cultura la apuesta por fortalecer al pueblo con el horizonte de construir un sujeto “*capaz de articular en sí mismo una propuesta política que se asentaba en la disputa por la hegemonía, transformando con ello todos los aspectos de la sociedad que poseyeran elementos propios del sistema capitalista*”²²⁰.

En las revistas culturales la llegada de Salvador Allende significó la esperanza de una apertura a nuevos cambios en el plano cultural, político y social:

“El triunfo electoral obtenido el 4 de septiembre último por el doctor Salvador Allende, representante de los partidos y movimientos de la Unidad Popular, abre al país posibilidades inéditas en su desarrollo político, social y cultural(...) En este sentido el proceso social que se iniciará a partir de las transformaciones estructurales programadas por el gobierno de la Unidad Popular, obliga a asumir las metas que una concepción

²¹⁷Correa. *Historia del siglo XX chileno*: 263.

²¹⁸BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. El gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31433.html>. Accedido en 11/4/2018.

²¹⁹Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, Santiago, Horizonte, 1970: 28.

²²⁰Rafael Chavarría, Manuel Sepúlveda, Hugo Valenzuela y José Valdés. “*Sueños Encauzados: Gestión Cultural de la Unidad Popular, 1970-1973*”. (Editorial Asterión, 2018): 42.

*diferente de la cultura deberá adoptar para colaborar en la tarea común de trabajo de crear una sociedad*²²¹.

Esta situación fue un panorama constante durante el período de la Unidad Popular. En la revista Quinta Rueda de 1972 fue trabajada de forma constante la idea de una “Política Cultural”, en consecuencia, al fracaso obtenido durante gobiernos anteriores. A esta situación, fue añadida la lógica de entender de forma distinta a la “cultura”:

*“Ya no se puede sostener la tradicional ecuación de cultura = artes, como una dádiva que los intelectuales y artistas reparten con mayor o menor generosidad. Y tampoco -sin desconocer la profunda importancia de su labor- que sean solamente ellos quienes determinen una política cultural (...) pero la meta es la participación popular en el proceso cultural. Lo que debe caducar es lo “cultura” como privilegio de una clase determinada; en el fondo le ayuda a mantener su dominación, que, a su vez, está estrechamente entrelazada con los intereses del imperialismo*²²²

La revista Cormorán también apostó por la idea de política cultural que sería relevante para el proceso²²³. De este nuevo panorama de la cultura también sería parte el Cine. Tras el Segundo Encuentro de Cineastas de 1969 ocurrido en Viña del Mar, los debates del cine se expandieron a otros fundamentos no solo cinematográficos, sino también fuertemente sociales: *“Los cineastas latinoamericanos hemos aprendido a descubrir al enemigo y desenmascarar sus mediaciones. De ahí nuestro enfrentamiento al anti-cine, a los grandes aparatos productores de veneno y sopor y a su control absoluto, monopolítico [sic], excluyente, de las cadenas de exhibición cinematográfica en todo el continente*²²⁴”.

El cine comenzó a ser entendido como una práctica cultural dentro de las revistas existentes que en líneas generales hablaban sobre cultura, siendo la revista Primer Plano la que plasmó ese

²²¹“Nuevos Días, Nuevas Metas”, *Cormorán*, N°8, (1970): 2

²²²“¿Dónde está la política Cultural?” *La Quinta Rueda*, N°1, (Octubre – 1972): 12

²²³ Ver anexo N°2.

²²⁴“De Película” Entrevista a Alfredo Guevara.”, *Cormorán*, N°6. (Febrero – 1970): 16

cambio. Primer Plano se transforma en la primera revista especializada de cine en Chile, siendo gestionada a través del Cine Club “Nexo” que funcionaba en el cine Marconi de la ciudad de Santiago -originalmente partícipe del proyecto de la Escuela de Cine de Viña del Mar y el Cine-Arte de la misma ciudad-. Fue fundada por Franklin Martínez, Robinson Acuña, Juan Antonio Said, Sergio Salinas y José Román con el apoyo de Héctor Soto -estudiante de Derecho de la UC de Valparaíso-, Agustín Squella, Hvalimir Balic -periodista- y el jefe del Canal 4 de la televisión de la ciudad del puerto²²⁵. El nacimiento de una revista especializada de cine en Chile se le atribuye a la noción de arte específica de este tiempo, considerada por los autores como una invitación a aquellos que se dediquen al cine con seriedad, amor y espíritu crítico²²⁶. Durante su funcionamiento, fueron alcanzados a editar 5 números, donde se realizaron entrevistas a Helvio Soto, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Aldo Francia y Miguel Littin como entrevistas principales de cada número, lo que la transformó en una fuente documental relevante para la comprensión de producciones fílmicas de estos cineastas²²⁷. Al ser una revista especializada de cine, en ella fueron expuestos gran parte de los debates y visiones de los involucrados en la construcción de los nuevos paradigmas cinematográficos²²⁸.

Uno de los simbolismos que evidenció el acto para conformar al cine como práctica cultural, se reflejó de forma más pública con la llegada a la presidencia en Chile Films de Miguel Littin -el director de *El Chacal de Nahueltoro*-. El director apostó por generar una industria cinematográfica estatal con nuevas funciones y discursos:

“Al asumir el nuevo directorio, una nueva mentalidad se ha abierto paso en esa fábrica de desilusiones que durante tantos años ha sido Chile Films. Está llegando a los estudios una

²²⁵Mouesca. *Una revista llamada Ecran*: 176

²²⁶Mouesca. *Una revista llamada Ecran*: 177

²²⁷Mouesca. *Una revista llamada Ecran*: 180

²²⁸ Ver Anexo n°3 para ver la editorial de Primer Plano.

nueva generación de cineastas forjados en un cortometraje realizado con mínimos medios y muchos esfuerzos; pero imbuido de un poderoso contenido social (...) Ya se han dejado de lado los prejuicios imbéciles que consideraban a este el pariente pobre del arte, o solo un espectáculo más (...) El directorio de "CHILE FILMS" lo integran esta vez personas no ajenas a la actividad cinematográfica, a las cuales les asiste la convicción profunda que convertirán a "CHILE FILMS" en fundamento de una fuerte cinematografía auténticamente chilena, al servicio del pueblo²²⁹".

Durante el ejercicio de presidente de Chile Films, Miguel Littin expuso al cine como práctica cultural fortalecida en el ámbito estatal, llevándose a cabo un acuerdo entre Chile Films y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) que consistió en un mejor trato de la cinematografía entre ambas naciones. Miguel Littin es el encargado de mostrar los puntos de este acuerdo:

"Al igual que Cuba, que es territorio libre de América, también lo será Chile en la cinematografía (...) El convenio consiste básicamente en que las películas chilenas sean cubanas en Cuba y que las películas cubanas sean chilenas en Chile²³⁰(...) lo que se traduce principalmente en la facilidad máxima de distribución y exhibición con un ICAIC que en ese momento es visto como cabecilla de las cinematografías del "Tercer Mundo"²³¹

La forma de trabajo del Estado en materia cinematográfica dirigido por un cineasta del "Nuevo Cine" gestó nuevas experiencias del séptimo arte, iniciando los talleres de aprendizaje²³². Los talleres de aprendizaje fueron realizados por el documentalista Patricio Guzmán, quien en esta experiencia tuvo el objetivo de prestación de servicios a la ciudadanía, específicamente en tres áreas de organización: distribución, técnica y exhibición; lo que transformó en ese momento al cine a una experiencia nueva y única en la historia nacional. La Revista Plan apostó por calificar este

²²⁹"Chile Films: La fábrica de "desilusiones", *Plan*, N°64 (1971): 16

²³⁰"Cuba y Chile se dan una mano en el celuloide: en qué consiste el convenio firmado entre Chile-Films y el Instituto Cubano de Arte Cinematográfico", *Telecrán*, N°81 (22 de marzo – 1971): 6

²³¹ "Cuba y Chile se dan una mano en el celuloide: en qué consiste el convenio firmado entre Chile-Films y el Instituto Cubano de Arte Cinematográfico", *Telecrán*, N°81 (22 de marzo – 1971): 6

²³²Orell. *Las Fuentes del Nuevo cine latinoamericano*: 123-125.

período como el precursor de cambios en la cinematografía nacional tras fallidos intentos en el pasado:

“Tras poco menos de 69 años de experiencias de todo tipo y con una continuidad amagada cada cierto tiempo por problemas económicos y de índole diverso, el cine chileno se encuentra abocado ahora a comenzar de nuevo a partir de prácticamente cero. No hay una tradición cultural cinematográfica capaz de mostrar caminos. En este instante, los cineastas nacionales saben que lo único que pueden hacer es fotografiar la realidad diaria, el proceso revolucionario²³³”.

Esta visión de Chile Films sin duda iba de la mano con el Gobierno de la Unidad Popular, notoriamente visible en cineastas como Aldo Francia, quien en una entrevista a la Revista Primer Plano en 1972 se refirió a la importancia de Chile Films para el gobierno de la UP:

“Creo que la tiene y que, poco a poco, está tomando forma, principalmente, a través de Chile Films. Es cierto, por otra parte, que desde que asumió el Gobierno, no ha existido una eclosión masiva de realizadores y películas. El Gobierno está tratando de aunar todos los esfuerzos para que el cine chileno salga adelante y rinda frutos concretos, pero, hasta el momento, esto no se ha logrado²³⁴”.

Aldo Francia al ser consultado sobre el poco avance de la cinematografía durante la Unidad Popular comparado con el panorama del cine chileno durante el gobierno anterior -con la realización de los Festivales de Cine de Viña del Mar-, muestra una mirada más positiva respecto a la vía chilena al socialismo:

"Pero, con este Gobierno, hay posibilidades de hacer mucho más. De eso no me cabe duda. En el Gobierno de Frei se hizo bastante, pero en forma independiente. La actividad de Chile Films fue muy pobre. Ahora, toda la eclosión cinematográfica que se produjo tenía antecedentes históricos: toda una generación de cineastas, de críticos, de universitarios con amor al cine, comenzaron a entregar frutos concretos. O sea, se dieron las condiciones para que naciera una cinematografía pujante, sólida. Pero, desgraciadamente, esto no

²³³ “Nuestro Cine Amateur”, *Plan*, N°65, (1971): 16

²³⁴“Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño””, *Primer Plano*, N°3, (invierno de 1972)

*pudo materializarse por una serie de factores: querellas internas, financieras, etc., que no son del caso de analizar ahora*²³⁵"

El papel de Chile Films se convirtió en parte esencial dentro del Cine en la Unidad Popular. La entrada en 1971 de Miguel Littin a la cabeza de la empresa estatal comprometió nuevos roles para la construcción de la cinematografía nacional, marcado por la idea de exhibir el proceso revolucionario del momento y “lo popular” como materia motora de los discursos cinematográficos. El cineasta creador de *Chacal de Nahueltoro* abordó los talleres de Chile Films como una oportunidad de expansión del cine nacional, que fue basada en un programa de actividades donde los talleres se transformaron en un espacio de relación más conectada con otros ámbitos y expresiones consideradas “culturales”, pues en Chile no se había concretado una cinematografía nacional permanente:

*“Deberemos reconocer que hasta ahora no ha existido el cine en forma permanente en Chile. El taller cinematográfico permitirá el despertar de la cinematografía nacional (...) También esperamos la participación de todas las personas que por diversos motivos tienen relación con la expresión cinematográfica: músicos, escritores, sociólogos, antropólogos*²³⁶”.

Chile Films desde este punto comenzó a gestar nuevas formas de mirar la cinematografía, pero desde un papel estatal que conllevaba también no solo un factor de visión “popular”, sino también económica y de mejor material:

“Chile está viviendo realidades nuevas y distintas, y de acuerdo a esto hemos proyectado nuestra acción (...) Queremos darles a todos los cineastas chilenos la posibilidad de expresarse. Creemos que esto es lo más democrático. Antes no existían los medios materiales para que los realizadores se expresaran cinematográficamente. Ahora estos medios están a su disposición a través de Chile Films (...) Hasta ahora ha sido el propio realizador quien se ha encargado de colocar y distribuir su película. (...) El Área de

²³⁵“Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño””, *Primer Plano*, N°3, (invierno de 1972)

²³⁶“Cine Chileno en busca de su expansión” *Telecrán*, N°96, (8 de julio – 1971): 14.

*Distribución se preocupará de establecer los canales adecuados de distribución cinematográfica tanto en el aspecto nacional como internacional*²³⁷”.

A cargo de Patricio Guzmán fue asignada la sección de Taller Documental en Chile Films. Este cineasta se convierte en un hombre clave para la cinematografía chilena en el estilo documental, porque una de las obras que hasta la actualidad es reconocida como una de las más importantes del período: *La Batalla de Chile*. Guzmán nace en 1941, teniendo una formación de cineasta en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Guzmán fue un gestor de obras *documental testimonial*, un estilo novedoso en el Chile de aquel momento y apostando por la creación del documental *El Primer Año* -referido al primer año de gobierno de Salvador Allende- y la llamada Batalla de Chile, la que permitió recuperar un importante período de la historia social y política durante el gobierno de la Unidad Popular²³⁸.

Patricio Guzmán abordó la labor de los talleres cinematográficos de Chile Films como un espacio de aprendizaje:

*"Es muy poco lo que tenemos y los talleres son algo así como poner sobre la mesa los elementos con que contamos para que cada cual saque de allí lo que necesite. Así, si alguno de los que participa tiene estudios en París o en Madrid, o experiencia en realización o actuación, entrega a los demás todo lo que tiene y los demás toman lo que precisan (...) No son una escuela. Son mucho más que eso. Son centros de estudio; son películas; son proyectos concretos; son el lugar donde la gente hace películas; son, en fin, el quehacer, la acción*²³⁹"

Al igual que Miguel Littin, Patricio Guzmán atribuyó importancia a los talleres cinematográficos de Chile Films como un espacio de igualdad de oportunidades para nuevos

²³⁷“Cine Chileno en busca de su expansión” *Telecrán*, N°96, (8 de julio – 1971): 14.

²³⁸Patricio Román. *La batalla de Patricio Guzmán*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80205.html>. Accedido en 1/11/2018.

²³⁹“Talleres de Chile Films: una experiencia de interés” *Primer Plano*, N°1 (1972)

cineastas, así también de transformación del cine en una actividad común entre los espacios artísticos:

"Antes, ser realizador de un largometraje era un suceso periodístico y si uno intentaba hacer algo, le decían que no se podía hacer cine en Chile. Se trata de demostrar que el cine es una actividad como cualquier otra. También se trata de facilitar el pronunciamiento sobre lo que tenga que decir la generación joven. En suma, descubrir pronto la gente competente, impartir docencia y acelerar, así, el proceso evolutivo del cine²⁴⁰".

La historia de Chile Films durante la Unidad Popular tuvo matices altos y bajos. Por una parte, se comenzó a gestar planes de una cinematografía incipiente marcada fuertemente por los documentales: En enero de 1971, Littin roda *Compañero Presidente*, un documental que principalmente es un registro de las conversaciones producidas entre Salvador Allende y el filósofo Regis Debray -excarcelado de Bolivia tras ser condenado a muerte y posteriormente a 30 años de prisión por la participación del movimiento de guerrillas comandado por el Che Guevara²⁴¹-, donde este es solo un ejemplo de lo desarrollado por Chile Films en aquel período. Aunque el auge de Chile Films es destacable en esta mirada, Mouesca nos da a conocer que la ineficiencia administrativa de Miguel Littin, así como también la suma del boicot comercial que comenzó a realizar el mercado hollywoodense en prohibición de material virgen y un dominio importante en producciones filmicas en mayor escala mundial, significó la salida de la presidencia de la empresa estatal por parte del cineasta tras 10 meses en ejercicio. Tras la salida de Littin, asumió Leonardo Navarro la dirección de Chile Films en diciembre de 1971, quien frenó la producción de largometrajes por su alto costo de producción y fomentó la realización de documentales -pues eran una menor inversión a largo plazo-.

²⁴⁰“Talleres de Chile Films: una experiencia de interés” *Primer Plano*, N°1, (1972)

²⁴¹ Pablo Marín Castro “*Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*” Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia de Chile. Profesor guía: Eduardo Cavieres. En Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y humanidades, Escuela de Postgrado, Departamento de Ciencias Históricas. Santiago de Chile, 2007

Miguel Littin tras su salida en una posterior entrevista en *Primer Plano*, se refiere a Chile Films y su fracaso como ente creador de grandes producciones, pero sí de cortometrajes de gran calidad. Al ser consultado sobre la poca repercusión e interpelado por la carencia de un aparato de distribución y exhibición adecuado para los documentales, Littin respondió:

“Estoy de acuerdo. El cine no termina en la producción. Nada se saca con filmar películas si nadie las ve. Por eso es que en Chile Films se planteó la creación de una entidad estatal que englobará todo el quehacer cinematográfico, y que fuera el centro irradiador de la política cinematográfica. El rumbo de esa entidad iba a ser determinado por los talleres cinematográficos, y en estos planes, la distribución jugaba un rol muy importante. Planteamos la necesidad de crear una red estatal de cines que tomara a su cargo toda la exhibición del cine en Chile (...) Se contemplaba la creación de una red especial para el 16 mm y la mantención de circuitos móviles para cumplir con eso de que el cine debe ir a la gente²⁴²”

La visión de Littin buscaba un papel de Chile Films como un espacio no solo de cortometrajes, pues de ese modo era imposible competir contra la “colonización cultural” de una película “alienada” que era exhibida en cines comerciales comunes. Por consiguiente, al ser consultado sobre la nula producción de largometrajes de 35mm y la preferencia del actual Chile Films sobre los documentales -16mm-:

"Bueno, porque sería tomar sólo un aspecto del problema. Si tú creas una red paralela de 16 mm. y dejas todo tal como está, la gente seguirá entendiendo que ir al cine es tener cuadro grande, color, butacas y que sé yo. Y que lo demás, esas cosas cortitas que hacen algunos jóvenes, no es cine. No sacas nada con mostrarle a un poblador una película de 5 minutos contra la alienación si después ese mismo poblador va a concurrir a una sala, durante tres horas, para ver una obra que lo colonizará culturalmente (...) Por otro lado, está el problema económico. El país necesita divisas y no puede estar gastándolas indiscriminadamente en la importación de películas²⁴³"

²⁴²“Entrevista a Miguel Littin “‘Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine’” *Primer Plano*, N°2, (1972)

²⁴³“Entrevista a Miguel Littin “‘Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine’” *Primer Plano*, N°2, (1972)

Esta concurrencia de los documentales también contuvo en su práctica y realización una visión de apoyo a la Unidad Popular, marcado por los discursos impuestos en las propias obras. En la revista *Telecrán* se refirieron al documental como un cine que se sabe poco, que es desarrollado anónimamente, pero que crecía día a día, vital y rebelde, que la definición ideológica “*sobrevino y se concretó en los duros días de la campaña electoral que había de conducir al triunfo del 4 de septiembre de 1970. Los jóvenes documentalistas se identificaron en general con los postulados de la Unidad Popular*”²⁴⁴. Esta premisa fue recurrente dentro del entendimiento de los documentalistas en este período, donde uno de los que más destacan es Douglas Hubner con *Herminda de la Victoria* realizado en 1969. En este documental mostraba uno de los factores más predominantes dentro de un período de tensión social: la represión policial.

Hubner en una entrevista a la Revista *Telecrán*, abordó al documental como un lugar de cine experimental que no puede quedarse solo en una posición crítica o mera exposición de los hechos, sino también debe enseñar²⁴⁵. Al ser consultado por la importancia de los documentales en la nueva generación de cineastas, Hubner explicó estos documentales como un “rompimiento” con los esquemas tradicionales de producción, pero que también “*Y son la base del nuevo cine que emerge en la misma forma que avanza el pueblo. Ahora pasamos de un cine de denuncia al cine de construcción del Chile Nuevo*”²⁴⁶. Para abordar estas preguntas sobre el documental enfatizó que “*el documental tiene un valor extraordinario para el combate ideológico. Pero no postulamos una sola forma de cine. Creemos que puede haber tantas formas como cineastas hay. Frente a cada compromiso concreto, el realizador debe saber cuál es la forma más adecuada*”²⁴⁷.

²⁴⁴“El despertar del Nuevo Cine Chileno” *Telecrán*, N°97 (16 de julio 1971): 14-15

²⁴⁵“El despertar del Nuevo Cine Chileno Parte Final” *Telecrán*, N°98 (23 de julio – 1971): 16

²⁴⁶“El despertar del Nuevo Cine Chileno Parte Final” *Telecrán*, N°98 (23 de julio – 1971): 16

²⁴⁷“El despertar del Nuevo Cine Chileno Parte Final” *Telecrán*, N°98 (23 de julio – 1971): 16

Cabe destacar que, si bien en el caso de la industria audiovisual Chile Films se mantuvo a la cabeza, también existió un desarrollo de centros cinematográficos universitarios, entre ellos el de la Universidad de Chile y la Universidad Técnica del Estado, que a pesar de que poseían una mayor autonomía respecto en gestión y contenido, sus lineamientos se encontraban similares al proyecto de la Unidad Popular -por ser universidades públicas-²⁴⁸.

Paralelo a este proceso, durante este primer período del renovado Chile Films, es redactado por Miguel Littin el conocido “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”. Este manifiesto contendría las bases esenciales del nuevo cine ejercido durante el proceso de la vía chilena al socialismo, firmado por cineastas como Raúl Ruiz, Pedro Chaskel, el propio Littin y otros, apoyado por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica y el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que llamaba a generar el vínculo entre el cine y el pueblo desde la cultura, ayudando a la causa revolucionaria de la Unidad Popular²⁴⁹. Este manifiesto es partícipe de los debates sobre las visiones estéticas, políticas, culturales y sociales dentro de los cineastas chilenos que serán expuestos la segunda parte de este capítulo.

La forma “adecuada” del realizador, la adhesión a los programas del gobierno de la Unidad Popular por parte de la empresa estatal Chile Films y la creación del “Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular” se transformaron en una de las materias de debate sobre el papel del Cine dentro de una sociedad que avanza con el “pueblo” de la vía chilena al socialismo, donde los participantes cineastas comenzaron a pugnar sobre las formas de concebir el cine como aparato cultural artístico o ideológico militante.

²⁴⁸Chavarría, Sepúlveda, Valenzuela y Valdés. *Sueños Encauzados*: 43.

²⁴⁹Campos Hernández. *El discurso político en las producciones fílmicas Del Cine Experimental de la Universidad de Chile*.

El Cine Militante (1972-1973)

El papel del Cine dentro de la Unidad Popular está enmarcado en la apuesta cultural por la realización del *Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular* que significó un simbolismo y línea que “dominó aquí la línea trazada por el Manifiesto y que en concreto se propuso como programa la realización de películas encuadradas en áreas temáticas perfectamente determinadas: la batalla de la producción, el rescate de las riquezas naturales, los problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los éxitos de la clase obrera²⁵⁰” según Jacqueline Mouesca. Por otro lado, la visión de cineastas como Raúl Ruiz, se refirieron al proceso y trabajo del cine dentro de la Unidad Popular en planos más artísticos “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno²⁵¹”.

El papel de Chile Films como distribuidor, arriendo de materiales y productor -en uno de sus apartados- de películas significó un nuevo debate entre los cineastas: la libertad de realizaciones cinematográficas de autor -con fines revolucionarios- o el desarrollo de films de índole ideológico militante.

Para ello se vuelve necesario definir al cine militante. El cine militante es aquel en que predomina la instrumentalización, siendo parte fundamentada de una película de “militancia” un film-acto, donde toda película es convertida en un hecho político que condiciona una acción del espectador; un film militante es un espacio de debate que derivará en la acción, contribuyendo en un cambio de conciencia en el espectador, mostrar una lucha o mostrar otro punto de vista de esa lucha²⁵². Las películas funcionan como denuncia, memoria, registro de actividades, lucha de movimientos sociales, memoria histórica, cultura popular, lucha de clases, entre otras. Para Octavio

²⁵⁰ Jacqueline Mouesca. El documental chileno. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-56996.html>. Accedido en 6/1/2019: .71

²⁵¹Entrevista a Raúl Ruiz “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno” *Primer Plano*, N°4. (1972)

²⁵² Maximiliano de la Puente. Cine militante I: laFuga, 7, 2008. [Fecha de consulta: 2018-12-06] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>

Getino y Susana Vellegia el cine militante puede ser entendido en tres rasgos fundamentales: una línea divisoria entregada por el objetivo político que la película persigue respecto a la realidad extra cinematográfica; una intencionalidad política de los realizadores; la relación del discurso fílmico-realidad espectador, donde prevalece la mediación de la institución política sobre la del film²⁵³.

La separación entre un cine político “revolucionario” y un cine “militante” se gestó como debate por la llegada de la Unidad Popular al poder. En la obra *Sueños Encauzados* se dan a conocer tres elementos que muestran la “apuesta cultural” de la UP, donde dos de ellos se encuentran en el Programa básico de la Unidad Popular: dos de ellos se apuntan a la necesidad del tipo sujeto colectivo por construir, por medio de los marcos ideológicos del gobierno y su proyecto político²⁵⁴; y por último, el tercer elemento se refiere a la propia propuesta de 40 medidas del programa del conglomerado político de izquierda, donde en la última medida se hace a la ilusión de la realización de una acción concreta, que significaría la creación de un “Instituto Nacional de Arte y la Cultura y Escuelas de formación artística en todas las comunas”²⁵⁵. Tal contexto implicó ser partícipe del desarrollo y creación del conocido *Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular*²⁵⁶, significando una serie de lineamientos que el cine chileno debía seguir.

El manifiesto de cineastas de la Unidad Popular constaba de trece puntos, entre los que se destaca principalmente la labor del cineasta dentro del contexto de la sociedad en Chile. Para ello, destacaremos al menos nueve: El manifiesto redactado por Miguel Littin, nos da a conocer en

²⁵³Maximiliano de la Puente. Cine militante I: laFuga, 7, 2008. [Fecha de consulta: 2018-12-06] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>

²⁵⁴ Rafael Chavarría, Manuel Sepúlveda, Hugo Valenzuela y José Valdés. “Sueños Encauzados: Gestión Cultural de la Unidad Popular, 1970-1973”. (Editorial Asterión, 2018): 40.

²⁵⁵ Las primeras 40 medidas del gobierno de la Unidad Popular en Rafael Chavarría, Manuel Sepúlveda, Hugo Valenzuela y José Valdés. “Sueños Encauzados: Gestión Cultural de la Unidad Popular, 1970-1973”. (Editorial Asterión, 2018): 41.

²⁵⁶

primera instancia la condición y deber de un cineasta, principalmente por el compromiso que debía tener con la sociedad y que su arte, debía ser revolucionario. “1. *Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo*²⁵⁷”. La idea fuerza predominante en los cineastas del cine chileno sin duda mostraba un cambio tras la llegada de la Unidad Popular, mediada por la importancia que se le atribuye a la cultura para acceder a la vía chilena al socialismo: de esta manera, el manifiesto comprendía que los cineastas deben buscar las formas apropiadas de “llegar” a todos los chilenos, comenzando a entender al cine como una práctica cultural de incidencia en la sociedad, donde un cineasta posee el factor de revolución con un objetivo en común: la liberación.

“3. *Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación*²⁵⁸”.

Cabe destacar en última instancia dos puntos esenciales del manifiesto: por una parte, expresaba que no existían directrices, decretos ni imposiciones para realizar cine; y, por otro lado, según Mouesca, el manifiesto tenía apreciaciones reduccionistas y absolutistas, principalmente por el juicio de que personas “pequeñoburgueses” hablaban de “pueblo”, siendo los que lo declaran son, esencialmente, pequeños burgueses²⁵⁹.

“5) *Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha. 7) Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico. 11) Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las*

²⁵⁷Para revisar el documento completo de cineastas, ver Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 71-72.

²⁵⁸Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 71-72.

²⁵⁹Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 54.

formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos. 12) Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia. 13) Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera. Cineastas chilenos, Venceremos²⁶⁰”

Estos dos puntos son relevantes para comenzar a entender la relación entre arte y política que se gestará en el mundo del cine, lo que conllevó a un debate entre las formas de entender la militancia, lo popular, lo revolucionario o un cine de expresión más bien politizado.

El debate del cine chileno y sus fines fue un tema latente durante la Unidad Popular. Miguel Littin con la exposición del *Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular* abogó por entregar al cine una condición revolucionaria que para la generación de cineastas fue adoptada con una militancia y discursos múltiples, que fueron manifestados en sus discursos personales tanto como cinematográficos. El roce entre arte y política se fijó debido a los alcances de poseer un compromiso político, pero también considerarse artistas: de este modo, se mostraron visiones distintas sobre comprender el cine, desde una militancia – la visión Miguel Littin- o más bien, desde un cine de expresión político -manifestado en directores como Helvio Soto y Raúl Ruiz-.

Dada esta condición del cine militante, el cineasta creador de *El Chacal de Nahueltoro* abordó temáticas relacionadas con el gobierno de la Unidad Popular, desarrollando películas como *Compañero Presidente* -cortometraje- y *La Tierra Prometida* -largometraje-, ambas relacionadas con las posturas de un cine militante. *La tierra prometida* -película que no pudo ser exhibida en Chile por ser terminada justo antes del Golpe de Estado y su posproducción en París fue posterior-, se ubica en 1932 utilizando como marco de referencia la rebelión socialista del comandante de la

²⁶⁰Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 71-72.

Fuerza Aérea llamado Marmaduque Grove, quien estaba en contra del presidente Esteban Montero: de régimen populista, solo alcanza a durar 11 días, pero simbolizado con el apoyo de trabajadores sindicalizados y desposeídos de ciudades, se transforma en una leyenda popular²⁶¹. La película se basa en la vivencia de José Durán y sus compañeros, quienes buscan establecer vínculos con las fuerzas progresistas de Marmaduque Grove y formar un estado socialista; el director del *El Chacal* utilizó simbolismos, personajes y alegorías de la historia de Chile, desde la aparición del Bernardo O'Higgins o la Virgen del Carmen, generando de este modo, una explotación de la memoria popular, vinculándola con el proyecto socialista del país de la Unidad Popular.

Siendo este uno de los discursos cinematográficos de la obra, la visión de Littin respecto al cine optó por entender al cine militante con una diferencia de lo usual:

“Reconozco que mi concepción del cine militante, eso sí, es amplia. De ello no me cabe la menor duda. Pienso que debe haber tantos tipos de cine como realizadores existan y como interpretaciones puedan formularse de nuestra realidad. No puede existir un cine militante en un solo tono, con una sola orquestación (...) No hay movimiento cinematográfico posible en donde todos piensen de la misma manera.”²⁶²

Littin al abordar el “cine militante”, lo reconocía más bien como un “arte”, que rescataba la identidad del pueblo:

“Arte militante, para mí, es el que rescata nuestra identidad como pueblo. El que contribuye a la formación de una cultura lúcida, de una cultura en la que el hombre es sujeto y no objeto. El cine militante no implica sólo una renovación de los contenidos sino también de las formas del lenguaje. Cine militante en Chile es buscar, encontrar y divulgar la imagen del pueblo chileno”²⁶³.

²⁶¹King. *El carrete mágico*: 249.

²⁶²“Entrevista a Miguel Littin “Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine” *Primer Plano*, N°2, (1972)

²⁶³“Entrevista a Miguel Littin “Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine” *Primer Plano*, N°2, (1972)

Miguel Littin bajo esta mirada apostó por un cine militante que posea una intención crítica y una mezcla con el contexto en que se encuentra inmerso, condicionado por el subdesarrollo:

“Obviamente tengo una intención crítica. No concibo al cine de otra forma en Chile y en general en Latinoamérica. Pienso que toda creación artística está condicionada por el contexto de la realidad que nos corresponde vivir. No me explico como un cineasta, un poeta, un pintor, puede filmar, escribir o pintar en Chile no estando condicionado por el subdesarrollo²⁶⁴. ”

El director del *Chacal* entregó al cine una función de portador de la realidad, pero también de la función del cineasta como un intelectual comprometido con el afán de al realizar cine y ejercer una práctica cultural. La opinión de las múltiples formas militantes de abordar el cine según Littin fueron una constante, quien, de forma posterior a su despido en Chile Films, manifestó una crítica hacia el poco apoyo de parte de la empresa estatal a los cineastas:

"Bajo este sistema estamos obligados a hacer una producción en términos privados. Repito: estamos obligados. En verdad, tendríamos que estar produciendo en términos estatales (...) Esperamos que los compañeros que dirigen Chile Films tengan alguna línea respecto a los realizadores independientes. Es de esperar que así sea, siempre que se mantenga una apertura tanto ideológica como estética²⁶⁵"

El cineasta comprendió al cine militante como parte de la revolución en la que se encuentran inmersos, transformándolo en una práctica cultural que será necesaria para instruir a la sociedad sobre su propio contexto, siendo los cineastas partícipes activos de la construcción de esa sociedad.

La fricción principal paralelamente se encuentra en los cineastas del Nuevo Cine Chileno, Helvio Soto y Raúl Ruiz. Estos dos directores apostaban por generar un cine que no solo fuese revolucionario por sus discursos o contextos, sino también por la forma en que fuesen expuestos,

²⁶⁴“Entrevista a Miguel Littin “‘Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine’” *Primer Plano*, N°2, (1972)

²⁶⁵“Nuevo filme de Miguel Littin. La Tierra Prometida” *Chile Hoy*, N°4, (7 al 13 de julio de 1972).

incluso mostrando sus contradicciones. Para confirmar esto, abogaron por un cine no “panfletario” ni al ritmo de la necesaria revolución que buscaba la *vía chilena al socialismo*, entendiendo al cine como un artefacto político cultural de crítica propia y exterior.

Raúl Ruiz expuso la creencia popular de que su cine es político, explicándolo como un acto político de resistencia, una cultura de resistencia:

“El que yo hago es cine político en otro sentido (...) Yo creo en un cine colectivo en otro plano, en un plano muscular (...) Pero aparte de eso, me entusiasma la posibilidad de sacar a luz —especialmente para el caso de Chile— esa cultura de resistencia. Mi idea es que las técnicas de resistencia cultural conforman un lenguaje no verbal cuya única manera de formalizarse y de elevarse a un nivel ideológico —empleo esta palabra con mucha reserva— es a través del cine²⁶⁶”

Raúl Ruiz en este período se enfocó en hablar de un cine de resistencia o más bien, político, que a través de sus discursos generan una activación de la ciudadanía; pero que también era necesario poseer un cine que trabajara para la revolución, ambos conviviendo en su contexto:

“Por otro lado, entendía que era necesario cumplir una especie de servicio militar cinematográfico, apoyando algunas líneas del gobierno popular (...) Y así resultaban tres líneas de acción: un activismo cinematográfico con los talleres, un cine en la línea de apoyo a las medidas del gobierno y, más arriba, un cine de expresión propiamente tal. Pero siempre entendiendo estas tres líneas como interrelacionadas. La idea era que el cine realizado a ras de tierra por las masas en los talleres y dentro de ese activismo del que hablo, significara tal compilación de acontecimientos que necesariamente terminara por presionar a esas películas de expresión²⁶⁷”

Ruiz apuntaba también a sus compañeros cineastas, quienes desde la llegada de la Unidad Popular trabajaron en función de la revolución asignada desde lo estatal y la *vía chilena al socialismo*, apoyando su interés por trabajar por la revolución, pero planteando su postura crítica a esa forma de trabajo de cineasta:

²⁶⁶ Entrevista a Raúl Ruiz (1971) Por Federico de Cárdenas* Publicado en Revista Hablemos de Cine. Compilado en “Raúl Ruiz”. Selección de José García Vázquez y Fernando Calvo. (Filmoteca Nacional, España, 1983.)

²⁶⁷Entrevista a Raúl Ruiz “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno” *Primer Plano*, N°4. (1972).

“Este cine, prescindiendo de la mayor o menor calidad de los realizadores, favorece una política centralizada y monopólica de la información. También es cierto que ese monopolio de la información en una cierta etapa de la evolución del país va a ser decisivo. En una etapa de guerra, el monopolio puede cumplir un papel fundamental (...)”²⁶⁸.

A esta crítica funcional del Cine Chileno, también Ruiz apostó por revelar su visión sobre los documentales ejerciendo una crítica hacia el discurso de ellos, donde predominaba un lenguaje netamente ideológico y propagandístico propio de la época “necesitada” en aprobación de la Unidad Popular. Sin embargo, a pesar de estas críticas, Ruiz durante este período filmó un documental impulsado por la UP en 1971 llamado *Ahora te vamos a llamar hermano*, que era básicamente es un registro del encuentro entre el Presidente Salvador Allende con las comunidades mapuches, un encuentro planificado en consecuencia a la primera ley de gobierno que fue aprobada en favor a los derechos mapuches, siendo este registro donde se muestran actos de celebración, discursos y declaraciones de la tribu en mapudungun²⁶⁹. Al ser preguntado sobre los alcances de su documental llamado *Ahora te vamos a llamar hermano* y su originalidad a diferencia de otros documentales en aquel momento -por su llamado a la reflexión más que una propaganda política- Ruiz contestó sobre su película y los documentales:

*“Quizás se deba al hecho de que el corto de los mapuches está trabajado con sonido directo y se escucha a los mapuches en la pantalla. Porque en lo que a manipulación se refiere, este corto obedece al mismo esquema de casi todos los documentales políticos (...) Si hay algo que se puede decir de muchos de estos cortos es que son ediciones ilustradas de *El Siglo o Punto Final*. Son simples ilustraciones de algunas publicaciones de la provincia de Santiago. No tienen un punto de partida ideológico, ni cinematográfico, ni obedecen a líneas políticas claras.”²⁷⁰*

Sin embargo, Ruiz fue partícipe activo en el proceso sociopolítico de la Unidad Popular desde una mirada propia: durante este período filma *La Colonia Penal* en 1971 -cuento kafkiano

²⁶⁸Entrevista a Raúl Ruiz “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno” *Primer Plano*, N°4. (1972).

²⁶⁹Cine Chile. “Ahora te vamos a llamar hermano”. Disponible en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1067>

²⁷⁰Entrevista a Raúl Ruiz “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno” *Primer Plano*, N°4. (1972)

de una isla donde todos son vestidos de militar-, *La expropiación* de 1971 -terminada en 1973, habla sobre la expropiación de terrenos que son entregados a los campesinos, pero ellos al no querer hacer abandono del lugar ni de su patrón, asesinan al jefe gubernamental- ;y por último, *Nadie Dijo Nada* de 1971 y *El realismo socialista* de 1973. En la primera, la película representaba de mala forma a los intelectuales que creen que su mundo es único, desde donde solo observan la realidad que se presenta en sus perspectivas de clase²⁷¹; en la segunda, Ruiz abordó las problemáticas de la nacionalización de empresas y dirigida a provocar debates dentro del partido socialista²⁷², una crítica que según John King se basó en la militancia de Ruiz en el Partido Socialista -partido que en aquel momento tenía posiciones muy variables, por ende, sus dirigentes cambiaban posiciones con gran velocidad- así como también el apoyo del director chileno a las estrategias del Poder Popular, un movimiento radical que intentó acelerar las políticas de la Unidad Popular. La realización de estas películas significó un hito dentro del marco del cine nacional revolucionario de aquel momento y enmarcó de manera más profunda los debates sobre las formas de abordar el cine en un proceso como lo fue la Unidad Popular.

De similar modo, Helvio Soto expuso que el papel del cine se encuentra marcado por mostrarlo como un espacio que no debe contentarse con solo reflejar la realidad, sino también debía poseer un papel activo en la transformación de esa realidad, algo que el cine latinoamericano había realizado de manera “plañidera”:

“No creo que el cine debiera contentarse con ser un espejo de la realidad (...) Una de las mayores objeciones, sin embargo, que yo le haría a gran parte del cine latinoamericano, y aun a mi propio cine, es que se limita a tener una actitud un poco plañidera. Vale decir, refleja la pobreza, la miseria local, sin inducir a una participación más efectiva por

²⁷¹King. *El carrete mágico*: 251.

²⁷²King. *El carrete mágico*: 250.

*transformar la realidad. Yo no creo que una simple película vaya a determinar que la gente participe en la transformación de la sociedad, pero es indudable que puede motivar para una aclaración o discusión de las ideas que colaboran de una manera u otra a este proceso*²⁷³."

Respecto al papel de la militancia, Soto abordó que sus películas nunca ha sido un llamado de abanderamiento respecto al proceso del país, menos en una militancia. Por otra parte, expuso que el papel ideológico dentro de la militancia es tan relevante que, al ser cuestionado, eres totalmente juzgado por no ser un "militante puro":

*"Yo no puedo negar mi condición de hombre de izquierda. Quisiera que toda la gente estuviese en la izquierda, pero jamás he pensado en convertir una película mía en una bandera de llamamiento a militar en la izquierda, aun cuando, repito, me gustaría que el país se inclinara por la izquierda. Aquí hay una contradicción, si tú quieres, y es lo que a mí me hace vacilar muchas veces (...). Si alguien abraza una bandera de lucha, debe suscribir a tabla rasa todo lo que esa posición política le proponga. Si no, será un mal militante (...) La contradicción nuestra parte no de la imposibilidad de aceptar determinados planteamientos, sino, por el contrario, de la creación artística, dentro de la cual es imposible ignorar el valor de la subjetivación.*²⁷⁴".

Para Soto el cine militante es parecido al cine marginal, como es llamado en Europa y posee una función muy pequeña de eficacia política²⁷⁵:

"Hasta Glauber Rocha sale por ahí hablando sobre el cine del tercer mundo. Pero todo es una espantosa confusión de imágenes frente a las cuales uno perfectamente puede cerrar los ojos y dedicarse a oír la banda sonora, pues allí está la película. Incluso la misma obra postula la destrucción del cine. Un cine de esta naturaleza, evidentemente, es bueno sólo para núcleos reducidísimos; reducidísimos no sólo en América, sino también en Europa.

²⁷³Entrevista a Helvio Soto "Para ser un cineasta revolucionario, primero hay que ser un buen cineasta" *Primer Plano*, N°1, (1972)

²⁷⁴Entrevista a Helvio Soto "Para ser un cineasta revolucionario, primero hay que ser un buen cineasta" *Primer Plano*, N°1, (1972)

²⁷⁵Entrevista a Helvio Soto "Para ser un cineasta revolucionario, primero hay que ser un buen cineasta" *Primer Plano*, N°1, (1972)

*Es posible, con todo, que algún día el público acepte esta forma de cine, pero por el momento su escasa repercusión en las masas lo despoja de toda importancia política.*²⁷⁶”

Helvio Soto reconoció ser un hombre de izquierda, quien, tras ver un discurso impartido por Allende en Colombia sobre la revolución, destaca que recordó a los estudiantes, intelectuales, y a los trabajadores que antes de ser un buen revolucionario, hay que ser un buen estudiante, intelectual y buen trabajador:

*“Creo firmemente en esto. Antes de hacer cine revolucionario hay que ser un buen cineasta, un buen cineasta a secas. Hay que aprender a fotografiar, a compaginar, a dirigir actores y, sólo después, hay que aprender a hacer cine revolucionario (...) Pero de ahí a ir al otro extremo de la madeja, a afirmar que tenemos un cine chileno revolucionario, hay todo un abismo. Porque no existe, en mi opinión, tal cine revolucionario ni nuestro movimiento es tan granado como para colocarlo ya en una especie de atmósfera exquisita de autocrítica*²⁷⁷”.

La visión del contexto de Soto fue ampliamente criticada tras la realización de la película *Voto más Fusil*. La realización de esta película en conjunto con *La Metamorfosis del jefe de la Policía Política* en 1973, se transformó en un hito de crítica desde el cine a la realidad de aquel momento, tensionando el debate entre la realización de un cine militante o más bien un cine de arte politizado. De forma general, la película de Helvio Soto abordaba el problema de las distintas posturas de izquierda, una temática que será constante también en sus películas posteriores²⁷⁸. En esta obra la tensión se instala en los días previos al Triunfo de Salvador Allende, donde un protagonista de la “antigua izquierda” en su cumpleaños -partícipe del Frente Popular, la alianza del PC y el centrista Partido Radical que hizo posible la elección de Pedro Aguirre Cerda en 1938-

²⁷⁶Entrevista a Helvio Soto “Para ser un cineasta revolucionario, primero hay que ser un buen cineasta” *Primer Plano*, N°1, (1972).

²⁷⁷Entrevista a Helvio Soto “Para ser un cineasta revolucionario, primero hay que ser un buen cineasta” *Primer Plano*, N°1, (1972)

²⁷⁸Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 44.

se encuentra en conflicto con un amigo del cumpleaños, quien es partícipe del Movimiento de Izquierda Revolucionaria -MIR- quienes representan la clásica oposición que fue vivida durante la Unidad Popular: el reformismo y los revolucionarios²⁷⁹. Al ser realizada, el Partido Comunista criticó esta realización cinematográfica por su fuerte crítica de la izquierda a la propia izquierda; Soto se refirió a estas quejas por el conflicto entre las dos “izquierdas” latentes en aquel contexto:

“No soy anticomunista y simpatizo con el PC. Y eso no significa necesariamente, ser simpatizante de lo que piensa Orlando Millas o del dogmatismo. Del dogmatismo y del idealismo. Pienso que él no vio ni oyó lo que la película presenta y dice (..) Y como el idealismo se apoya en ciertos dogmas, es perfectamente natural oponer el modelo que se tiene para resolver, sin más inquietud, la dirección y calidad de una situación. A partir de allí los malos van al infierno y los buenos al paraíso (...) Es decir, se hace exigible objetivar la conciencia de ser revolucionario en actos que revelen la situación de ser revolucionario y, por eso, la sola condición de comunista no prueba más que una conciencia abierta al izquierdismo, pero no es una esencia de revolucionario. Y eso no es anticomunismo, simplemente es un elemental rechazo al idealismo”²⁸⁰

Helvio Soto en el último año de ejercicio de poder de la Unidad Popular en 1973, realizó la película *La Metamorfosis del Jefe de la Policía Política*, una película que al igual que *Voto Más Fusil*, se mostraban los cambios radicales de posturas de los distintos protagonistas, con un simbolismo: militantes y funcionarios son expuestos como personas mayores, disciplinas y aburridas; en cambio, los personajes de extrema izquierda -como las personas partícipes del MIR- son presentados como personas jóvenes, audaces, bien vestidas, rebeldes y parecidas entre sí -una crítica enfatizada en mostrar que estos nuevos revolucionarios vienen de una “buena familia”²⁸¹. En esta película se vuelven a exponer las visiones de división de la izquierda chilena, expresadas a

²⁷⁹Pablo Marín Castro. *Los unos y los otros: identidades en el cine chileno (1960-2014)*. (Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, 17 (34), 329-351.). 2015: 346

²⁸⁰“Las elecciones dan derecho al gobierno, pero no al poder” *Punto Final*, N° 138, (14 de septiembre – 1971)

²⁸¹Marín Castro. *Los unos y los otros*: 346.

través de las dudas de un jefe policial, quien no puede establecer los límites entre la conducta crítica y una responsabilidad militante²⁸².

De esta manera, Ruiz y Soto apostaron durante la Unidad Popular por la realización de un cine más bien político que militante -entendido como más institucional que artístico- y criticaron el contexto de la Unidad Popular, pues si bien apoyaban la práctica cultural del cine como incidente en la sociedad, sus producciones no serían “panfletarias”.

Siguiendo una línea de expresión, Aldo Francia durante este período posee una visión del cine como un espacio de entretenimiento y revolución que van a la par a la hora de realizar una producción cinematográfica, independiente si es un largometraje o cortometraje, pero que posee una función de apoyo a los procesos sociales del país:

“Para mí, la entretenimiento es básica en el cine (...) Sea el cine que sea. Lo que pasa es que hay un tipo de cine que se limita, exclusivamente, a eso y hay otro cine que aspira a algo más. Este es el cine que, además de entretener, despierta un interés artístico, o un interés didáctico, o un interés social (...) Se puede hacer películas a favor de los cambios sociales, así en general, como, por ejemplo, Valparaíso, Mi Amor. Pero, en estos momentos, cuando hay un Gobierno que está ejecutando esos cambios, hay que apoyarlo en forma directa”²⁸³.

Francia principalmente realiza la diferencia entre el documental y el cine argumental, donde el desarrollo de los documentales posee más una función “panfletaria”, de forma directa al espectador:

“El documental, en sí, tiene diferencias fundamentales con el cine argumental. En cuanto al objeto, el documental es mucho más panfletario, actúa en forma directa sobre el espectador, buscando su reacción. Los que hacen este tipo de cine creen que es lo mejor para estimular al espectador y para que se comprendan las ideas del actual Gobierno. En cuanto a los costos, se puede hacer con pocos capitales. Los que hacemos largometrajes, somos menos panfletarios. Tratamos de estimular a la gente en forma distinta. Además,

²⁸²Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 45.

²⁸³Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño", *Primer Plano*, N°3 (1972)

*tenemos que hacer un cine más entretenido para lograr que la gente asista al espectáculo y poder seguir filmando. Los costos, ustedes lo saben, son muy altos*²⁸⁴”

En 1972 Francia presenta la película *Ya No Basta con Rezar*. Siguiendo una directriz de la *teología de la liberación*, cuenta la historia de un sacerdote párroco de una iglesia de burgueses que comienza a tener una paulina conciencia sobre la lucha de clases haciéndose partícipe un conflicto de huelgas, abandonando su parroquia y ejerciendo un doble rol: ser parte del mundo eclesiástico de forma crítica y el cumplimiento militante de tareas políticas, eligiendo el camino de la revolución²⁸⁵ simbolizado con la imagen final de la película, la cual muestra al sacerdote - protagonizado por Marcelo Romo- tirando una piedra a la policía quienes reprimían una huelga de trabajadores. Esta película fue parte del contexto y papel del cine que Francia aborda, donde el cine chileno se encontraba justo en el momento de mostrar la realidad social:

*“Pienso que ahora le toca el turno al cine chileno. Caliche Sangriento, Voto más Fusil, El Chacal de Nahueltoro, Tres Tristes Tigres y Valparaíso, Mi Amor, de alguna manera ya han anticipado este boom que se va a producir no tanto por la calidad que este nuevo cine chileno pueda tener, sino por la realidad social que él va a reflejar. La única posibilidad que tenemos de competir con otras cinematografías más desarrolladas, es justamente, a través del compromiso con lo que está pasando en Chile. Por ejemplo, yo, en Ya No Basta Con Rezar, planteo el problema de los curas comprometidos con los cambios sociales. Esta problemática no puede plantearse, en igual forma, en Argentina, Brasil ni en ninguna otra parte. Los países vecinos no pueden tratar, en sus cinematografías, una serie de problemas, por los gobiernos que tienen. Tampoco los países de Europa y los Estados Unidos pueden hacerlo porque no los sienten, no los viven*²⁸⁶”

El cineasta de Valparaíso enfatizó la diferencia y crítica entre los realizadores de Chile Films y los “independientes”, que se enmarcaba también en la financiación monetaria de la empresa cinematográfica estatal:

²⁸⁴Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño", *Primer Plano*, N°3 (1972).

²⁸⁵Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 39.

²⁸⁶Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño", *Primer Plano*, N°3 (1972).

“El medio cinematográfico chileno es muy pobre (...) Por el momento puedo decir que encareció los costos. Es como perder la inocencia. Otro aspecto de la realidad chilena es que existen dos grupos oficialistas: el de Chile Films y el de los independientes. El primero con todas las posibilidades y facilidades y los otros preocupados de cuidar cada centavo (...) Creo que la tarea principal de nuestros cineastas debiera ser la abrir mercados. En mí es una obsesión. Para esto viajo ahora. A Europa Occidental, a países socialistas, Canadá y USA²⁸⁷”

Francia abordó el cine como un espacio de discursos que aportan para la revolución y que, aunque muchos lo nieguen, todo cine era político o debía divertir a la gente, reconciliándolo con el sistema imperante o en contra de él²⁸⁸. La diferenciación de estos cineastas, radicaba principalmente por las críticas al cine chileno por considerarse -en el ámbito de largometraje- poco revolucionarios. Para Francia, la construcción de los discursos estéticos y de argumento consistieron en hacer un cine que utilice todas las herramientas disponibles entregadas por el propio arte, no solo con el “fin” de la revolución ni imperfección que debería tener un cine revolucionario:

“Pero no solamente se habla de un cine revolucionario “imperfecto”; también se habla de estructuras cinematográficas revolucionarias y estructuras cinematográficas capitalistas. Como si hubiera dos clases de lenguaje cinematográfico diferentes. Sólo hay ideas diferentes. Si tenemos las posibilidades de hacer una gran sobreproducción, al estilo de Hollywood, pero con ideas activantes [sic], hagámosla. Con ello alcanzaremos a una gran masa de población, que de otra forma no habríamos alcanzado. (...) Los más fuertes panfletos son los que no se ven (...)”²⁸⁹

Reconocemos de este modo, que la militancia y la expresión fueron un debate entre los cineastas del Nuevo Cine Chileno, ya que existieron diferencias para abordar el apoyo del contexto de la Unidad Popular. que, en última instancia, también se evidenció en el problema de la forma y

²⁸⁷Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño", *Primer Plano*, N°3 (1972).

²⁸⁸Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño", *Primer Plano*, N°3 (1972).

²⁸⁹“Cine y revolución, por Aldo Francia” *Primer Plano*, N°1 (1972)

utilización del lenguaje en los discursos cinematográficos, parte del siguiente apartado de este capítulo.

El lenguaje y el problema de lo “popular”

Una de las bases del Nuevo Cine fue contribuir al desarrollo de una cultura nacional - deteniendo el “imperialismo”- abordando los conflictos sociales con el horizonte de concientizar a las masas populares²⁹⁰. Durante la Unidad Popular el cine “comprometido” tomó como rol de producción y temáticas el rescate de los productos naturales, problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los logros aplicados del programa de la UP, éxitos de la clase obrera, que, en suma, promovían la necesidad de transformación expuesta por la vía chilena al socialismo; un cine militante en sus contenidos con una finalidad de propaganda de los proyectos y realizaciones del gobierno²⁹¹. Estas temáticas se transformaron en un debate del “cómo” abordar lo entendido como popular, debido a la diferencia existente entre los realizadores del cine -su clase social- para con una sociedad que no conocía gran parte del cine que inclusive se planteaba como pedagógico²⁹².

Para entender lo revolucionario y popular, es posible exponer que desde 1964 y la derrota de la izquierda ante la Democracia Cristiana, la coalición de izquierda y sus artistas e intelectuales vivieron un intenso debate entre el rol que debían adoptar en la lucha contra la hegemonía, que conllevó a un florecimiento de actividades culturales de izquierda en música, teatro, pintura y también cine. En el séptimo arte chileno, se crearon al menos 20 películas de ficción y 26 documentales entre el período de 1965 a 1969, donde al menos 18 de los documentales y 14 de

²⁹⁰Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile*: 32-33.

²⁹¹Mouesca. *El documental chileno*: 75.

²⁹² Daniel Fauré. *El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad: ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973)* en Palimpsesto Vol. VII, N° 10 (julio – diciembre, 2016): 42-71.

ficción fueron centrados en temáticas relacionados con los sujetos populares y prácticas socioculturales²⁹³.

El afán de lo “revolucionario” durante el período de 1970 a 1973 a cargo de la Unidad Popular sentaría bases sobre un contenido estrictamente democrático, ampliando los derechos democráticos de la ciudadanía e inclusión de ella en el ejercicio del poder, siendo elementos centrales del cambio social y revolucionario. El concepto de revolución y su proyecto en la Unidad Popular osciló entre antagonismos internos, disputas conceptuales, líneas estratégicas y programáticas durante un proceso de convergencia, divergencia, disputa y debates teóricos, que lo diferenciaron de cualquier proceso del “socialismo” común²⁹⁴. Cabe destacar que sin duda el concepto de “revolución” está marcado en el influjo cubano -la revolución- quienes se alzan como el primer movimiento exitoso de revolución nacional, anti-imperialista y anti-oligárquica²⁹⁵.

Bajo estos dos conceptos, lo revolucionario y popular se transformaron en un debate para los cineastas, principalmente en cómo abordar esta temática desde los discursos y el lenguaje. Para Miguel Littin se planteó un problema en consecuencia a los alcances de entender lo popular, considerando su posición no partícipe del pueblo “popular”:

“Yo creo en el cine popular y creo en la literatura popular. Populares en el sentido de que hay que dirigirlas al pueblo. Deben ser claramente interesantes para el pueblo. No quiero decir con esto que tengamos que entrar en el plano de las concesiones. Ni mucho menos. Estoy de acuerdo contigo en que es muy difícil hacer cine popular. Allí justamente está el reto²⁹⁶”.

²⁹³ Juan Silva Escobar. *Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)*. Aisthesis [online]. 2010, n.47 [citado 2018-06-18].: 64-82. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-7181. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100005>.

²⁹⁴Pablo Garrido González, *La contribución teórica de la Unidad Popular. Revolución y democracia en el programa de la Vía Chilena al Socialismo / The theoretical contribution of the Popular Unity Revolution and Democracy in the program of the Chilean Road to Socialism*, Revista www.izquierdas.cl, N°21, octubre 2014, ISSN 0718-5049: 49.

²⁹⁵Garrido González, *La contribución teórica de la Unidad Popular. Revolución y democracia en el programa de la Vía Chilena al Socialismo*.

²⁹⁶Entrevista a Miguel Littin “Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”, *Primer Plano*, N°2, (1972).

Al ser consultado sobre el hermetismo que se podría generar en las mayorías el uso de un lenguaje revolucionario y una posible comparación con las vanguardias que aportan al desarrollo de las artes y procesos históricos, Littin expone:

“Nosotros, los cineastas de la Unidad Popular, no creemos en las vanguardias culturales. Creemos que la única vanguardia está en el pueblo organizado. Yo no hablo aquí de vanguardias revolucionarias, sino de vanguardias culturales. Estas se plantean cuando el intelectual se coloca como juez de la realidad que vive, la analiza, la proyecta a su tamaño y semejanza, sin tomar parte en el proceso social en que debiera comprometerse. El rol de las vanguardias revolucionarias es, ciertamente, distinto²⁹⁷”.

De esta manera, Miguel Littin se planteó al cine como un factor de incidencia en lo “popular”, transformando a la práctica cinematográfica como un compromiso y práctica cultural que debía ser partícipe de la realidad del “pueblo, siendo el significado de lo popular una temática recurrente durante el período. Pero existían fricciones al abordar estas temáticas de revolución y lo popular. A pesar de la tendencia predominante, para cineastas como Helvio Soto y Raúl Ruiz, el trato de estas temáticas se transformó en un problema difícil de resolver debido al lenguaje y discursos que ellos no se sienten partícipes activos, sino más bien de adhesión. Helvio Soto abordó el lenguaje como una barrera donde no es posible hacer cargo a sus producciones cinematográficas, porque sus discursos en sus películas son partícipes de una masa más “burguesa”:

“En alguna medida importante he renunciado a la temática popular. Yo no sé exactamente cómo es mi pueblo. Te lo digo lealmente. Yo puedo sentir adhesión por mi país, puedo estar a su favor si él quiere luchar en contra de la injusticia que soporta. Pero esto no significa que yo, cineasta burgués, calificación que acepto, vaya a decir: “yo entiendo cómo es el pueblo, sé cómo habla, cómo vive, si lo que desea, lo que aspira”. Eso es mentira. Me he quedado, entonces, cultivando una temática burguesa, para un determinado público que tiene un cierto manejo de los elementos culturales de este tiempo y en nuestro país. Reconozco que dejo afuera, en la calle, a inmensos sectores. Pero, ¿qué quieres? Al

²⁹⁷Entrevista a Miguel Littin “Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”, *Primer Plano*, N°2, (1972).

*dirigirme a determinado público chileno, minoritario seguramente, que constituye círculos de influencia, digo profesionales, intelectuales, estudiantes, con los cuales puedo dialogar de igual a igual, con los cuales tenemos la misma alienación si tú quieres, de acuerdo, nos juntamos en la misma alienación y utilizamos un mismo lenguaje*²⁹⁸”

A esta visión y abandono de la temática de lo popular, también Soto planteó una crítica al lenguaje de la película argentina *La Hora de los Hornos*, que, si bien se enmarca en uno de los símbolos del Nuevo Cine Latinoamericano, es posible de ser criticada en consecuencia a la poca relación de los cineastas desde donde emerge el discurso y lenguaje para con la producción cinematográfica trasandina:

*“Yo sé que hoy día la izquierda no es un mal negocio, incluso para los norteamericanos. La posición de izquierda se ha convertido en una posición rentable. Altos ejecutivos de productoras norteamericanas reconocen este hecho sin tapujos. Por ello es que, por lo menos, yo tengo derecho a tener ciertas sospechas sobre la posición de Solanas y Getino. Creo que, en América latina, si tú haces una película comprometida con la realidad de tu país, y esa película es peligrosa y a ti te cuesta la vida, te cuesta tu “pellejo” directamente, o la prisión o el exilio, yo no tendría ningún derecho a sospechar. Pero si no te pasa nada, y tú sigues viviendo en ese país y sigues gozando de ciertas ventajas, por lo menos yo tengo el derecho a sospechar (...) Se me ocurre, además, que la forma de la película es extraordinariamente compleja para una masa popular a la cual pareciera aspirar.”*²⁹⁹

El director de *Caliche Sangriento* y *Voto Más Fusil* expuso que el principal problema del cine hecho en Chile no radica solamente en lo popular, sino en la forma y el contenido, pues el cine posee un lenguaje que posee una determinada forma de plantear las cosas, tanto en Norteamérica como Europa³⁰⁰. De este modo, Latinoamérica no disponía de recursos expresivos y los que se

²⁹⁸“Entrevista a Helvio Soto “Para ser cineasta revolucionario primero hay que ser buen cineasta” *Primer Plano*, N°1, (1972)

²⁹⁹“Entrevista a Helvio Soto “Para ser cineasta revolucionario primero hay que ser buen cineasta” *Primer Plano*, N°1, (1972)

³⁰⁰“Entrevista a Helvio Soto “Para ser cineasta revolucionario primero hay que ser buen cineasta” *Primer Plano*, N°1, (1972)

poseen, serían incomprendidos por las masas. ¿De qué manera el cine puede favorecer el proceso que se encuentra viviendo el país? Para Soto:

“Yo creo que, por desgracia, nuestro público entiende la mínima parte de las cosas que uno quiere decir. No obstante, como en la obra artística hay una relación dialéctica, no hay que echarle toda la culpa al empedrado (...) Hay en mí, desde luego, ciertas limitaciones, cierta incapacidad, cierta impotencia de expresión. En consecuencia, nuestro papel, nuestro rol, es limitadísimo, absolutamente limitadísimo (...) Manejamos una serie de conceptos que damos por sabidos y que muchos, en verdad, ignoran por completo (...) Por todo esto, yo no creo que pueda postular que soy un cineasta revolucionario, que llego y entiendo a las masas (...) Francamente no sé cómo se mueven las masas, creo que son tremendamente ambiguas, espantosamente ambiguas. Y yo mismo soy la ambigüedad andando.”³⁰¹ .”

Raúl Ruiz, siguiendo esta línea, expuso al contexto chileno como un espacio difícil de realizar cine, y que el contexto político vuelve al cine que sea de utilidad, inmediato y manipulable³⁰², que quedó expuesto en la película *Realismo Socialista*. En el trabajo de los actores partícipes de la película -profesionales y no profesionales-, Ruiz abordó el problema del lenguaje utilizado en sus películas, tratando de recrear de una mayor fidelidad la realidad “nacional” pero que se idealiza a través del recurso cinematográfico del discurso:

*“Esta capacidad de alejarse se las daría al actor profesional al plantearle situaciones un poco de refilón, haciéndolos hablar de lo que no les gusta, o haciéndolos callar, provocándolos, estimulándolos o cansándolos. Todo esto, en *El realismo socialista*, se pudo llevar a fondo, puesto que estábamos filmando en una situación realmente privilegiada. Privilegiada porque estábamos viviendo una realidad política para cuya representación no se necesitaba más que el estímulo de la vida de todos los días. Bastaba que tú hablaras con tres obreros, les dijeras que ellos querían tomarse una fábrica, que iban al partido y que el partido les decía que había que parar la cosa... para que todo funcionara. Bastaba con eso y se lanzaban solos. A veces, desde luego, había que inventar otros juegos”³⁰³*

³⁰¹“Entrevista a Helvio Soto “Para ser cineasta revolucionario primero hay que ser buen cineasta”” *Primer Plano*, N°1, (1972)

³⁰²“Entrevista a Raúl Ruiz “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”” *Primer Plano*, N°4 (1972)

³⁰³“Entrevista a Raúl Ruiz “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”” *Primer Plano*, N°4 (1972)

La realidad del cineasta en ese momento partía al realizar producciones cinematográficas por el contexto, gravitando de forma importante en sus discursos al mismo tiempo que una militancia:

“Pero también el hecho de militar en un partido marxista te obliga a pensar en ciertos hechos. A pensar, por ejemplo, en que la capacidad de información, que antes estaba concentrada en la derecha, dentro de poco estará concentrada en un aparato estatal, lo que no significa necesariamente que alcancemos el ideal que, como marxistas, perseguimos. Y bueno, uno comienza a plantearse la necesidad de hacer un tipo de cine que, de mayor participación, que tenga capacidad de análisis, que está más abierto a la vida cotidiana y tenga mayor posibilidad de transformar nuestra realidad. Lo que no quiere decir hacer películas para incitar a las huelgas sino para conocer esa realidad que se quiere transformar³⁰⁴”.

De esta manera, podemos reconocer que los debates del cine chileno respecto a lo popular fueron guiados por la forma de abordar la práctica cinematográfica -militante o de expresión- donde los cineastas tuvieron visiones distintas de como plantear sus discursos y visiones. La Unidad Popular planteó el desafío a los cineastas de ser partícipes de un movimiento de cambios en la sociedad, transformando al cine como una herramienta de discurso político y propaganda que los diferentes cineastas del Nuevo Cine Chileno utilizaron de forma múltiple, así como también criticaron sus fines.

³⁰⁴“Entrevista a Raúl Ruiz “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”” Primer Plano, N°4 (1972)

Conclusión

A lo largo de esta tesis, trazamos el contexto y los debates sociopolíticos complejos por donde el Nuevo Cine Chileno se desarrolló durante los años sesenta y el período de la Unidad Popular. De este modo, pudimos entender al movimiento como incidente en la realidad nacional no solo en la dimensión social en la que están inmersos, sino también en sus planteamientos estéticos y teóricos

Hemos destacado las conexiones y visiones que los cineastas del Nuevo Cine Chileno tuvieron durante el período de investigación. La vía de recopilación de fuentes se volvió clave para exhibir de forma contextualizada el pensamiento y discursos de los cineastas que fueron parte del cine chileno en los sesenta, quienes transformaron al cine en una práctica cultural. Dada la condición del cine como práctica cultural, también destacamos que ese hecho se evidenció en la ampliación de temáticas del cine dentro de los panoramas de espectáculos y cultura expresada en revistas del contexto. El nacimiento de revistas de cultura como Cormorán, La Quinta Rueda, Plan, PEC y la primera revista especializada de cine Primer Plano, contenían en sus tomos o números gran parte de reseñas, entrevistas o columnas de cineastas, un suceso que se relaciona de forma directa con la importancia que adoptó el arte cinematográfico durante el período investigado.

Respecto a los problemas y límites de investigación, éstos consistieron en un primer momento -de forma personal- en la generalización que se realiza de forma usual sobre los movimientos artísticos de los sesenta. De una forma u otra, existe una idealización de unificación de los pensamientos y prácticas del cine en el país, considerándolos como uniforme e igual entre quienes lo ejercían; esta investigación permitió descifrar que la instalación y práctica cinematográfica del Nuevo Cine Chileno fue una pugna constante que tuvieron los cineastas durante la génesis, desarrollo y truncamiento de ejercicio -al menos en Chile- tras el Golpe de

Estado de 1973. Siguiendo esta línea, otra dificultad fue el acceso a las películas desarrolladas durante el período, ya que si bien gran parte de ellas se encuentra se forma online por medios y canales como la Cineteca Nacional, ciertas películas de Helvio Soto y Raúl Ruiz solo se encuentran en forma de pago o descarga para su obtención.

Reconstruir los debates del cine chileno de los sesenta ha sido un proceso complejo de realizar y ordenar en lineamientos comunes entre en los cineastas, pero ha sido un espacio de reflexión respecto a las formas de incidir la realidad que el cine como aparato cultural político consigue, principalmente al ser una novedad durante los sesenta, un período de cambios de ámbito internacional y nacional, donde en este último significó una nueva forma de práctica cultural por parte de cineastas comprometidos con la realidad.

El movimiento del Nuevo Cine Chileno propuso un afianzamiento de propuestas culturales a la realidad chilena que durante el período de investigación planteado -1967 a 1973- generó una transformación de la actividad cinematográfica. Conforme a lo expuesto en la introducción de base de problemas de investigación, se ha procurado en primer lugar desglosar los aspectos de “génesis” de la cinematografía nacional durante los sesenta, por medio de su conjetura-relación con el contexto sociopolítico nacional y el modo en que las dificultades del entorno generaron debates para la construcción de este “Nuevo Cine”. De esta manera, reconocimos el modo que el cine como “nuevo” fue instalado en el pensamiento y prácticas de los artistas del séptimo arte, procurando utilizar la concepción del cineasta como un intelectual comprometido con la sociedad.

En base a estas primeras señales y aspiraciones del comienzo de investigación, consideramos que la existencia del Nuevo Cine Chileno significó una modificación en la práctica cinematográfica y cultural del país. Los integrantes del movimiento comenzaron a buscar diversos mecanismos de divulgación y expresión de nuevos discursos en películas, siendo un acto que cambiaría la realidad del cine nacional.

Las ideas de los cineastas partícipes del movimiento durante los sesenta fueron en una primera etapa un debate entre las nociones de un arte de denuncia crítica de la sociedad en pugna con la propia realidad nacional: la práctica cinematográfica chilena durante su desarrollo en el siglo XX se enfrentó a la burocracia nacional de forma constante, principalmente relacionada con el aspecto de la industria y los recursos económicos. Para ello, el Nuevo Cine Chileno se constituyó como un grupo de cineastas crítico del trato hacia la práctica del séptimo arte -principalmente en ámbito estatal-, denunciando el poco apoyo a los cineastas y la principal diferenciación que se realizaba con el cine norteamericano, quienes tenían una mayor facilidad de distribución dentro del país -un suceso que cambiaría tras la aprobación de la “Ley Kaulen”-.

Durante el primer periodo del Nuevo Cine Chileno -1967 a 1970- el movimiento de cineastas vive un momento en que la práctica cinematográfica experimentó una apertura de discursos y visiones. Tras la realización de los encuentros de cine de 1967, el cine comenzó a ser considerado un arte de incidencia en la realidad nacional, a pesar de tener mínimo apoyo en el ámbito estatal. Para los cineastas del Nuevo Cine Chileno, el problema del cine en Chile no radicaba en su expresión -que desde la década de los cincuenta comenzaba a ser “nuevo”- sino en la burocracia a la que se encontraba expuesto. Por consiguiente, los cineastas partícipes de este “nuevo cine” tuvieron un hábitus en común desde donde posicionarse, principalmente manifestado con el afán de categorizar y relevar el valor del cine dentro de la sociedad, guiado principalmente en sus discursos personales, así como también los emitidos en su cinematografía de forma posterior -en largometrajes-.

En el segundo encuentro de cine 1969, el Nuevo Cine Chileno comenzó a tomar forma en sus discursos de una manera más artística como radical. Se comenzó a realizar un cine donde el debate se enfocó en la “forma” y el cómo abordar esa práctica de cine. Por un lado, la industria estatal de Chile Films y por otro, el cine “nuevo”: este hecho generó un espacio de pugna y debate

del séptimo arte, principalmente siendo éstos últimos los que se dedicaron a manifestar una noción del cine como un aparato cultural de reflexión, crítica y denuncia que debía estar comprometido con la realidad. Este debate se reflejaría de forma discursiva en las primeras películas largometrajes reconocidas, como *El Chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso mi Amor*, *Caliche Sangriento* y *Tres Tristes Tigres*.

Tras esta primera fase, durante la Unidad Popular -1970-1973- el panorama del cine viviría una transformación, principalmente porque sus creadores son partícipes de la tendencia política y el gobierno de turno. Los cineastas comenzaron a tener un papel de mayor relevancia dentro del mundo cultural nacional, con un carácter cercano a la noción de intelectual orgánico: por una parte, apostaron por fomentar una nueva política cultural y también realizaron prácticas nuevas relacionadas con el debate del sujeto popular y la revolución que en ese momento fue un tema político social y artístico. Asimismo, este hecho evidenció una línea nueva de comprensión de la cultura y reconversión del mundo cinematográfico en el país.

Uno de los símbolos que caracteriza el gran rol del artista cineasta, es cuando Miguel Littin toma el mando de la empresa estatal Chile Films. El director del *Chacal* comienza a utilizar su cargo como transformador de la práctica cinematográfica a una práctica cultural: el cine fue transformado a una práctica cultural que incidía en la realidad debido al uso de los documentales y largometrajes para diferentes ámbitos sociopolíticos como culturales de la revolución de la UP. Este hecho generó un debate entre los cineastas, principalmente aquellos que diferenciaban sus expresiones culturales desde el cine como arte y otros más bien como función política a la revolución. En consecuencia, existió un roce ideológico que se mantendría especialmente entre los cineastas del Nuevo Cine Chileno de forma múltiple, llevando nuevamente a ser expresadas en películas que reflejaban esas pugnas.

Ciertamente, estos elementos se reflejan la creación de un manifiesto de cineastas durante la UP, siendo un hecho fiel de la incidencia del cine como práctica cultural en la realidad chilena. El fomento de un cine militante y el roce con un cine de expresión significó que las propias visiones de los cineastas estuviesen de forma constante en pugna ya que, si bien existía una afinidad política entre ellos, todos respondieron de forma distinta al proceso de revolución en la cual se encontraba el país, siendo un hecho que se manifestó en sus películas y formas de expresión. Por tanto, las categorías de lo “popular” y revolución modificaron a nivel discursivo la práctica del séptimo arte, un suceso que para algunos cineastas -como Raúl Ruiz y Helvio Soto- fueron considerados y vistos como un problema pues para ellos el país no se encontraba en condiciones para aceptar y reconocer el cine de expresión como reflejo de la sociedad, principalmente para las “masas populares”, quienes no se sentían partícipes del propio proceso que se mostraba en sus películas. Este hecho tendría consecuencias de división dentro de un movimiento de cine chileno que batallaba entre la militancia y un cine más bien, politizado.

Por último, entendemos que el arte cinematográfico puede ser clave para entender distintos procesos en los que se encontraba Chile en ese contexto. Por una parte, refleja de forma artística y simbólica el proceso conocido como los “Tres Tercios”, donde el país se encontraba en una tensa relación social política de decisiones de rumbo del futuro de Chile y por otra, comenzó a ser cercana de forma visible la vinculación política y cultura en este caso, proveniente del cine. En el período de la UP, la práctica cultural del cine transformó al séptimo arte en un motor de acceso a la realidad y se manifestó en la segunda fase del Nuevo Cine Chileno como un apoyo pero también crítica a la revolución que la vía chilena al socialismo propuso, un suceso que se reflejó por medio de sus múltiples discursos tanto personales como cinematográficos.

Bibliografía

Fuentes Primarias

- Consejería Nacional de Promoción Popular (Chile). Los 7 misterios de Promoción Popular. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-60749.html>.
- Entrevista a Raúl Ruiz (1971) Por Federico de Cárdenas* Publicado en Revista Hablemos de Cine. Compilado en “Raúl Ruiz”. Selección de José García Vázquez y Fernando Calvo. Filmoteca Nacional, España, 1983
- García Espinoza, J. Por un Cine Imperfecto. Disponible en: http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf
- Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, Santiago, Horizonte, 1970.
- Revista Cormorán: n° 1, (1969: ago.) - n° 8, (1970: dic.)
- Revista Ecrán: no.1872 (1966: dic. 20) - no.2005 (1969: jul. 29)
- Revista Ercilla: n°1640 (1966: nov.) – n°1988 (1973: ago.)
- Revista La Quinta Rueda: n°1 octubre de 1972 – n°9, agosto de 1973
- Revista PEC: n°.210 (1967: ene.) - no.435 (1972: ene.)
- Revista Plan: n°.1 (1966: mayo) - no.119 (1973: set.)
- Revista Primer Plano: n°1, verano 1972 - n° 5, verano 1973.
- Revista Telecrán: n°1 (1969: ago.) – n°.103 (1971: ago.)
- Rocha, G, Estética del Hambre. Disponible en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf

Fuentes Secundarias

- Albentosa Hernández, José Ignacio y Arsenio Jesús Moya Guijarro. 2001. *Narración infantil y discurso: estudio lingüístico de cuentos en castellano e inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bello, Bernardo. *El discurso visual de la revista Ercilla sobre el trabajo infantil, Chile 1952-1997*. Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades, 2012.
- Bethell, Leslie. “*Historia de América Latina*” Barcelona, España: Crítica 1990-2002, Tomo XII.
- Bonguers, Wolfgang. *El cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos*. Taller de Letras, no.46 (Dossier “El cine entre 1900 y 1940: reflejos y reflexiones en la literatura chilena y otros discursos), 151-174. Santiago, Chile: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Campo intelectual proyecto creador*. México: Colección Argumentos, directores Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, 1983.
- Campos, Miguel. *El discurso político en las producciones fílmicas Del Cine Experimental de la Universidad de Chile :1967-1973*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- Catalán, Carlos. “*Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 y 1973*” Santiago de Chile: Editorial CENECA. 1987

- Cavallo, Ascanio y Díaz Carolina “*Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*” Santiago de Chile: Uqbar, 2007.
- Cavallo, Ascanio. *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2011.
- Chavarría Rafael, Sepúlveda Manuel, Valenzuela Hugo y Valdés José “*Sueños Encauzados: Gestión Cultural de la Unidad Popular, 1970-1973*”. Santiago de Chile: Editorial Asterión, 2018.
- Correa Sutil, Sofía. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2008.
- Cortínez, Verónica y Engelbert Manfred. *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago: Cuarto Propio, 2014
- Díaz, Alberto “*Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*” Madrid, España: Editorial Alianza, 1999.
- Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013
- Foucault, Michel. “*El orden del discurso*” Barcelona, España: Tusquets Editores. 2002
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC, Ediciones Chile-América, 1990.
- Getino Octavio y Velleggia Susana “*El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)* Buenos Aires, Argentina: INCAA, 2002.

- Gil Olivo, Ramón. *El Nuevo cine Latinoamericano (1955-1973) Fuentes para un lenguaje*. En *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, N° 16, pp. 105-126, Guadalajara: 1992.
- Goldman, Noemí. *El Discurso como Objeto de la Historia. El Discurso Político de Mariano Moreno*. Buenos Aires: Ediciones Hachette. 1989.
- Gutiérrez, María. "De lo imperfecto a lo popular" en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.9, 2016.
- Holt- Jocelyn, Alfredo. "El Chile perplejo" *De avanzar sin tranzar al tranzar sin parar*. Santiago de Chile: Editorial Planeta/Ariel. 1998
- Illanes, María Angélica "En el nombre del pueblo, del Estado y de la ciencia (...) historia social de la salud pública Chile 1880-1973 (hacia una historia social del siglo XX)" Santiago de Chile: Colectivo de Acción Primaria. 1993.
- Illanes, María. "La Batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000" Santiago de Chile: Editorial Planeta/Ariel. 2002.
- Iturriaga, Jorge. "La ficción cinematográfica como fuente documental para la historia", *Las cuatro estaciones. Patrimonio cultural. Revista de la dirección de bibliotecas, archivos y museos*, 25, 2002.
- King, John. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1994.
- Marín, Pablo "Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria" Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia de Chile. Profesor guía: Eduardo Cavieres. En

Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y humanidades, Escuela de Postgrado,
Departamento de Ciencias Históricas. 2009

- Merino, Gerardo. *La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el 'nuevo cine latinoamericano' de los años 60 y el cine de finales de los años 90*. Quito, 2009, 119 p. Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Comunicación). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras.
- Mouesca, Jacqueline “100 años de cultura chilena 1905-2005” Cap. “Un largo camino de ilusiones” Santiago de Chile: Editorial Zigzag, 2007.
- Mouesca, Jacqueline. "Cine chileno, 20 años". Santiago: Imprenta Cabo de Hornos, 1992.
- Mouesca, Jacqueline. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM Ediciones, 2010.
- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta 1997.
- Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-56996.html>. Accedido en 6/1/2019.
- Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, España: Ediciones del Litoral. 1988.
- Mouesca, Jacqueline. *Una revista llamada Ecran*. En: *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago de Chile: Planeta-UNAB, 1997.
- Moyano, Cristina. *MAPU o la seducción del poder y la juventud. Los años fundacionales del partido-mito de nuestra transición (1969-1973)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

- Orell, Marcia. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias, 2006.
- Purcell, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910 – 1950*, Santiago, Chile, Editorial Taurus, 2012.
- Rinke, Stefan. *Encuentros con el Yanqui: norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898 – 1990*. Santiago, Chile: Traducción DIBAM, 2013.
- Ruiz Olabuénaga, José. *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2003.
- Salas, Fabio. “*La primavera terrestre: Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*”. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia Contemporánea de Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 1999.
- Salinas, Claudio y Stange, Hans. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar, 2008.
- Santa Cruz, Eduardo, *Análisis histórico del periodismo chileno*. Santiago, Chile: Ediciones Nuestra América, 1988.
- Santana, Alberto. “*Grandezas y miserias del cine chileno*” Santiago de Chile: Misión Editores. 1957.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historias de las ideas y de las culturas en Chile*, Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2011.
- Torres Dujisin, Isabel. Universidad de Chile. *La Utopía De Los Sesenta: Una Aproximación Al Quiebre Del Sistema Democrático En Chile, 1973*. Centro de Estudios Avanzados, 2016.

- Van Dijk, Teun. *Discurso y poder. Contribuciones a los estudios críticos del discurso*. Barcelona: Editorial GEDISA, 2009.
- Van Dijk, Teun. *Discurso, poder y cognición social, cuadernos de la maestría en y español* (1st ed.). Cali: Universidad del Valle, 1994.
- Van Dijk, Teun. *El análisis crítico del discurso*. In: *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre, 1999.
- Van Dijk, Teun. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, España: Gedisa Editorial, 2000.
- Villarroel, Mónica. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom Ediciones, 2013.

Recursos Web

- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Nuevo Cine chileno", en: *El Cine Chileno (1950-2006)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92826.html>. Accedido en 18/4/2018.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Revolución en Libertad", en: *Partido Demócrata Cristiano (1957-2004)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96672.html>. Accedido en 12/4/2018.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Ecran (1930-1969)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-588.html#>. Accedido en 9/4/2018
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *El gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31433.html>. Accedido en 11/4/2018.

- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La Quinta Rueda (1972-1973). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3534.html>.
Accedido en 6/1/2019.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La reforma universitaria y el movimiento estudiantil. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-705.html>. Accedido en 11/4/2018.
- Bolívar, A. *El análisis del discurso y compromiso social*. Texto de la conferencia inaugural del primer semestre del año 2003, dictada el día 9 de abril de 2003 en la sede del Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. Visto en:

<http://saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/3831/1/An%C3%A1lisis%20del%20discurso%20y%20compromiso%20social.pdf>
- Cine Chile: *Enciclopedia del Cine Chileno*. “Patricio Kaulen / director / Guionista / Intérprete / Productor” Recuperado de <https://www.cinechile.cl/persona-2819>
- Colodro, Uri. y Zúñiga, Paulina. *El paisaje de Santiago a través de la película Largo Viaje*. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/284087136_El_paisaje_de_Santiago_a_traves_de_la_pelicula_Largo_Viaje
- Correa, Sofía. *El corporativismo como expresión política del socialcristianismo. Teología y vida*, 49(3), 467 --481. <https://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492008000200017>. (2008).
- Documento de la Comisión de Reforma Universitaria de Concepción. Citado por el profesor Darri- Carrere. Director de la Escuela de Medicina de la Universidad de Concepción. Reforma Universitaria y Educación Médica. En Cuadernos Médico- Sociales. Vól IX N°3 septiembre de 1968 p. 15. Citado en ILLANES, María Angélica *ibid*.

El Grupo Cine Liberación. En Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de

Historiadores de Cine. Madrid. (2001).

- Fauré, Daniel. *El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad: ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973)* en Palimpsesto Vol. VII, Nº 10 (julio – diciembre, 2016).
- Ferrari de Aguayo, Luisa Tapia Orellana, Roberto. Valparaíso, mi amor. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-10132.html>. Accedido en 17/10/2018
- Fornet, Alberto. *Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. del cine cubano de ficción*. La producción del ICAIC (1959-1989). Disponible en: <http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/archivotemas/Temas27.pdf>
- Garrido González, Pablo. La contribución teórica de la Unidad Popular. Revolución y democracia en el programa de la Vía Chilena al Socialismo / The theoretical contribution of the Popular Unity Revolution and Democracy in the program of the Chilean Road to Socialism, Revista www.izquierdas.cl, Nº21, octubre 2014, ISSN 0718-5049, pp. 128-151
- Giglioli, Giovanna. 1. LOS INTELLECTUALES ORGÁNICOS EN LA TEORÍA DEL GRAMSCI. Revista Reflexiones 46 (1). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10907>.
- González, Pablo. La contribución teórica de la Unidad Popular. Revolución y democracia en el programa de la Vía Chilena al Socialismo / The theoretical contribution of the Popular Unity Revolution and Democracy in the program of the Chilean Road to Socialism, Revista www.izquierdas.cl, Nº21, octubre 2014, ISSN 0718-5049, pp. 128-151

- Guzmán, Patricio Román, José. La batalla de Patricio Guzmán. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80205.html>. Accedido en 1/11/2018.
- Jordi Costa, Carlos Heredero, GUBERN Román, GOMERY Douglas, PARANAGUÁ Paulo Antonio y TORREIRO Casimiro “Historia General del Cine” (Madrid, España: Editorial Cátedra Vol. X 1996) de, M. (2008). Cine militante I: laFuga, 7. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>
- Jorques, Daniel. Cine y revolución en Latinoamérica las décadas 60 y 70: el enemigo principal como paradigma. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1321018>
- Lucila Hinojosa. *La importancia de la difusión cultural en la educación, consumo y prácticas culturales de la comunidad universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. Question, 1(19), 1-11. (2008). Contreras Soto, R. *Análisis Crítico de la Cultura. Prácticas culturales*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, enero 2008. www.eumed.net/rev/cccss/0712/rcs4.htm
- Marín Castro, Pablo. Los unos y los otros: identidades en el cine chileno (1960-2014). Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, 17 (34), 329-351. (2015).
- Martínez García, José. S. 2017. “El habitus. Una revisión analítica”. Revista Internacional de Sociología 75 (3): e074. doi: [http:// dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115](http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115)
- Meersohn, Cynthia. Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de Discurso Cinta moebio 24: 288- .moebio.uchile.cl/24/meersohn.htm 2005
- Mestman, Mariano. La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en

- Naranjo René “Raúl Ruiz: Se puede hacer una película sin argumento” Santiago de Chile: Revista de Cine Mabuse, 14 de diciembre del 2002 [<http://www.mabuse.cl>]
- Olivera, Daniel. Breve Caracterización del ICAIC como industria cultural. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/310466911_Breve_caracterizacion_del_Instituto_Cubano_de_Arte_e_Industria_Cinematograficos_como_industria_cultural
- Pardo Abril, Neyla Graciela. Las superestructuras textuales en los procesos pedagógicos. Forma y Función, [S.l.], n. 6, p. 9-23, ene. 1992. ISSN 2256-5469. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/16906> . Fecha de acceso: 28 sep. 2018.
- Pérez, Floridor. "Ojeando las páginas de la revista Plan", La Provincia. Ovalle, 13 de noviembre de 1973, p. 3 en BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Plan (1966-1973)", en: Guillermo Atías Martín (1917 -1979).
- Rebolledo Leyton, Romy. (2005). La crisis económica de 1967 en el contexto de la ruptura del sistema democrático. *Universum (Talca)*, 20(1), 124-139. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762005000100009>
- Revueltas, Andrea, 1968: la Revolución de Mayo en Francia. Sociológica [en línea] 1998, 13 (septiembre-diciembre): [Fecha de consulta: 11 de abril de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026670006>> ISSN 0187-0173
- Sal Paz, J. C. y Maldonado, S. (2009). "Estrategias discursivas: un abordaje terminológico". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*.
- Sartre, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires, Losada, 1950. Pág.26 | Uribe Merino, Catalina. Sartre y la figura del intelectual comprometido. **Ciencia Política**, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 25-52, jul. 2006. ISSN 2389-7481. Disponible en:

<<https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/29361/29595>>. Fecha de

acceso: 21 nov. 2018

- Sayago, Sebastián. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta de moebio*, (49), 1-10. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2014000100001>. Pág. 3
- Silva, Juan Pablo. Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973). *Aisthesis* [online]. 2010, n.47 [citado 2018-06-18].
- Van Dijk, Teun. (2006). Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones. *Revista signos*, 39(60), 49-74.
- Van Dijk, Teun. Análisis Crítico del Discurso. Disponible en: https://archive.org/details/pdfy-cYQeSLWKLekqH3_C/page/n0
- Vásquez, Adolfo. La Poética del Cine y la Deconstrucción de la Teoría del conflicto central. Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen V N°14. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. Universidad Central de Chile, Santiago, Chile. Agosto 2008
- Veliz, Mariano. El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. En: Estudios sociales del arte y la cultura (7):15-32 Bueno Aires: Ariel. 2010
- Zamorano Díaz, César. (2016). La revista Cormorán y su contribución al debate en torno a la cultura en la Unidad Popular. *Izquierdas*, (30), 215-235.
- Zamorano, Pedro Emilio, Herrera Styles, Patricia, Madrid, Alberto, & Cortés, Claudio. (2014). CIRCULACIÓN DE LA INFORMACIÓN Y LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA EN

CHILE: PANORAMA DE LAS REVISTAS DESDE 1900 HASTA LA DÉCADA DEL SESENTA. *Universum (Talca)*, 29(2), 291-309.

- Zurita, Antonio. El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 62. ISSN: 1668-0227. Año XVII, junio 2017, Buenos Aires, Argentina | 152 páginas.

Anexos



Anexo n°1: "El Festival más importante del mundo". *Plan*, N°43 (1969): 16



Anexo n°2: "Política cultural: para comenzar a hablar" *Cormorán*, N°8 (1970): 7

Aquella definición del cine, según la cual “es el arte específico de nuestro tiempo”, nos ha inspirado, desde hace mucho, a los que hoy, bajo el auspicio de la Universidad Católica de Valparaíso y su Vicerrectoría de Comunicaciones, hemos asumido la responsabilidad de dar vida a PRIMER PLANO.

Nos unen a todos una misma pasión por el cine y una misma vocación universitaria. Más allá de cualquier posición estética personal, orientación ideológica o compromiso político.

Nuestra tarea común se ubica en el plano de unir los términos “Cine” y “Universidad”, de tender un puente entre el quehacer académico y el conocimiento científico y esa inmensa usina de mitos, espejo de nuestro tiempo e instrumento de liberación humana, que es este arte de las imágenes en movimiento.

Editar una revista especializada de cine puede resultar en este país un hecho esotérico o una extravagancia mayor. Asumimos los riesgos de esos calificativos a cambio de que se nos dé la oportunidad de demostrar que el cine es digno de estar ubicado entre nuestras preocupaciones centrales como universitarios. PRIMER PLANO será un intento permanente de rescatar al llamado Séptimo Arte de las garras de la mediocridad, en que por tanto tiempo ha estado sumido, y de colocarlo al servicio de la cultura nacional.

Estas páginas quedan abiertas a todo aquel que quiera acercarse al cine con seriedad, amor y verdadero espíritu crítico.

Anexo n°3: “Primer Plano”, *Primer Plano*, N°1 (1972)

RESTRICCIONES CONTEXTUALES					ANÁLISIS GLOBAL DEL DISCURSO		
medio	tipo de noticia	titular	Resumen	Actores mencionados	Discurso sociopolítico	Discurso Económico	Visión del Cine Chile
Ecrán	Entrevista	Se anuncia	Entrevista	¿Cine, Sociedad	De los tres, mi episodio gustará más a los intelectuales. Sin guión previo, traté de descri		
Ecrán	Entrevista	ABC del am	Entrevista	¿Cine, Sociedad	¿Cuáles considera los mayores defectos de "Mundo Mágico"? -": ¿Y cuales consideraría si		
Ecrán	Entrevista	¿Renace el	Entrevista	¿Estado		¿En qué condiciones podría renac	público para el cine

Anexo n°4, Matriz de Datos (Imagen Referencial)